МЕМУАРЫ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

В. С. СЕРОВА



Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович



В. С. Серова

Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович

*Воспоминания
с приложением избранных статей
А. Н. Серова и десяти иллюстраций*



**Москва
2022**

УДК 82-94:78(47)
ББК 85.313(2=411.2)52-8+85.313(4)52-8+84(2=411.2)6-49
С32

Серова, В. С.

С32 Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович : Воспоминания с приложением избранных статей А. Н. Серова и десяти иллюстраций / В. С. Серова. — Москва : Директ-Медиа, 2022. — 516 с.

ISBN 978-5-4499-3096-5

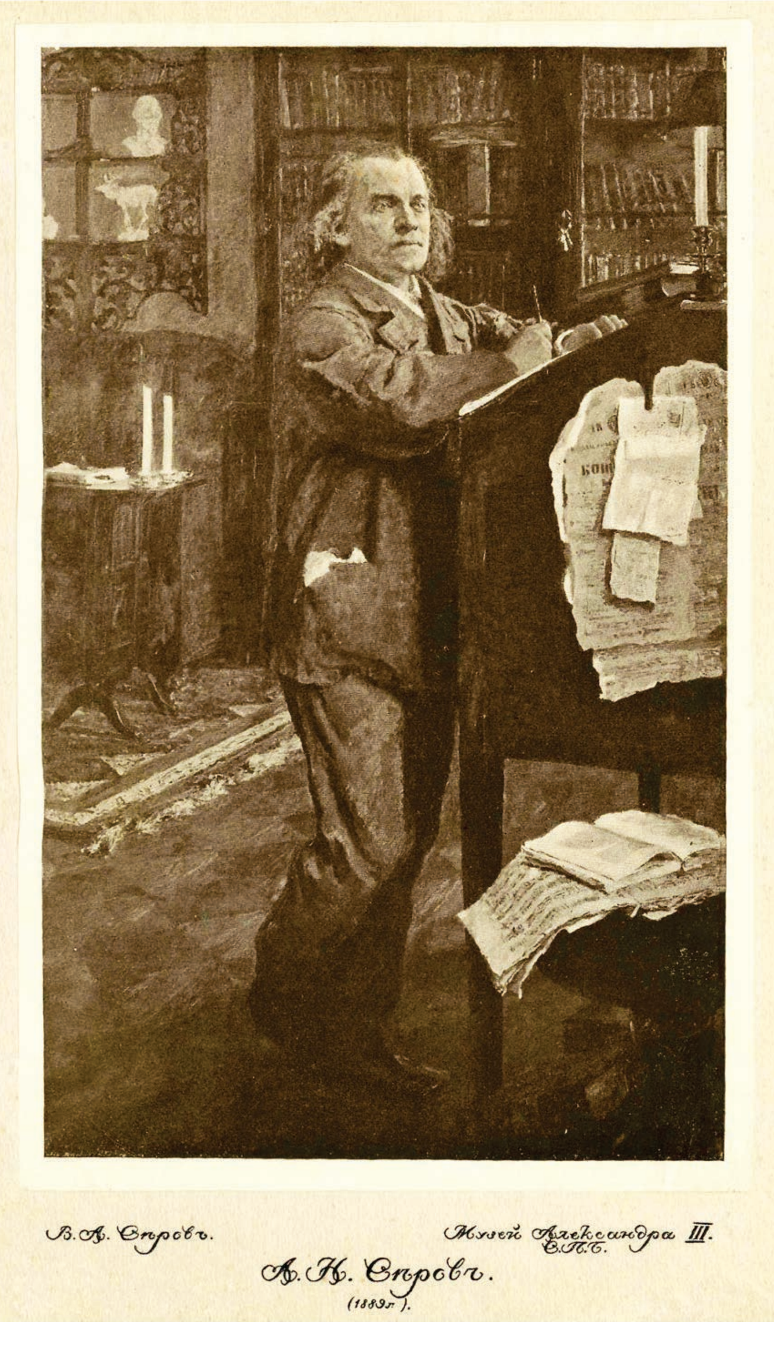
В книгу вошли воспоминания Валентины Семеновны Серовой (1846–1924 гг.) — музыкального критика, первой в России женщины-композитора. Мемуарные записи повествуют о «праздниках и буднях совместной жизни» с супругом, известным русским композитором Александром Николаевичем Серовым, а также рассказывают об их сыне, выдающемся художнике Валентине Серове.

В издание включены критические статьи Александра Серова, посвященные жизни и творчеству знаменитых русских и европейских композиторов, с которыми он был лично знаком: М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, Р. Вагнера, Ф. Листа, Г. Берлиоза, а также очерки о музыкальных произведениях русской школы 60-х годов XIX в.

В качестве иллюстративного материала в сборнике представлены фотографии, рисунки и портретные работы кисти Валентина Серова.

УДК 82-94:78(47)
ББК 85.313(2=411.2)52-8+85.313(4)52-8+84(2=411.2)6-49

ISBN 978-5-4499-3096-5



В. А. Сѣровъ. Музей Александра III. С.П.Б.

А. Н. Сѣровъ.

(1889 г.).

Праздники и будни в нашей совместной жизни

I. Первая моя встреча с Серовым в 1863 году

— Да покажите же мне, где Серов!? — воскликнула я, высовываясь из райка как можно более вперед, чтобы видеть раскланивающегося композитора, после 4-го действия «Юдифи», в Мариинском театре.

— Вон же: маленький, седой, взъерошенный, — указала мне приятельница моя.

Как я ни силилась разобрать черты лица автора оперы «Юдифь», которая меня потрясла до мозга костей, — я этого не могла.

Большая голова на маленьком коротеньком тельце — вот все, что я усмотрела с высоты галереи, и глубоко скорбела о том, что не могу видеть лица композитора.

Серов был в то время одной из самых интересных личностей в области искусства. О нем слава разнеслась по всей России из-за его замечательных критических статей. Необъятная эрудиция, блестящий слог, истинное вдохновение, критический талант, остроумие, подчас злая насмешка, умение заинтересовывать музыкальными вопросами людей, равнодушных к этому искусству, а главное, жизнь, прорывавшаяся бурным потоком во всем, в чем только Серов принимал участие, — все это создало ему тогда большой круг читателей и почитателей. Жизненность его проявлялась в критических статьях: то мелкими блестками брошенных как бы вскользь талантливых фраз, то едким сатирическим взмахом всеуничтожающего грозного бича, то меткой, тонкой оценкой критикуемой личности, то характерной бранью, которой подвергались нередко наши соотечественники, то, наконец, пафосом и

фанатической проповедью того, во что он веровал. В описываемое мною время он писал статью о «Нибелунгах». С обычным своим мастерством Серов ярко, горячо проповедывал школу вагнерианства, только что начинавшего возникать в Европе. Личная дружба с Вагнером, тонкое понимание вагнеровской техники, оперные задачи, занимавшие в то время всех с жгучим интересом и Вагнером разрешенные блестяще, с силою гениального бойца, — все это вдохновило Серова, и из-под его пера так и хлынули новые, смелые мысли, послышалась разжигающая речь и страстный протест против рутины. Общество зачитывалось его статьями и считало Серова исключительно критическим талантом; поэтому долго не хотели верить его композиторскому дару, приписывая его учености глубокий эффект, производимый оперой «Юдифь». Влияние его статей было так интенсивно, что несколько молодых людей намеривались бросить консерваторию, чтобы идти по начерченному Серовым пути для музыкального развития, — пути, на котором он сам себя воспитал. Вследствие этого распустили злостную сплетню, будто он поселился против здания консерватории для того, чтобы переманивать к себе всех отверженцев.

Популярность Серов приобрел также из-за своего злого язычка; его сильно побаивались, потому что он, бывало, иногда так метко сострит, что публика с быстротой молнии передавала его mots в партере, а потом они разносились по Петербургу с особенным наслаждением. Его шутливые изречения относительно баронов, что у всякого есть своя фантазия, только у барона N. N. (автора исполняемой пьесы) ее нет, а также о реальном действии симфонии «Океан», вызвавшей у него морскую болезнь, и проч. и проч., передавались из уст в уста. Столкновение Серова с Лазаревым было в то время самой пикантной nouvelle du jour. О нем нельзя здесь не упомянуть. В Петербурге, в Дворянском Собрании, назначен был концерт некоего Лазарева, «абиссинского

маэстро», с напечатанными афишами, в которых были объявлены сочинения концертанта для сравнения с Бетховеном.

По словам очевидцев, он был наружности необычайной: красного, медного цвета лицо (впрочем, не напоминавшего загара от палящих лучей тропического солнца), уши с серьгами необычайных размеров, глаза пропадали в неясных очертаниях лица, прическа, опять-таки по словам очевидцев, лакейски прилизанная, одежда, напоминавшая не то ливрею придворных лакеев, не то швейцарских поселян, жилет — уверял Серов — доходил до колен и проч. и проч. Вот какой субъект предстал с дирижерской палочкой перед петербургской публикой. Серов сидел в первом ряду, разъяренный и негодующий... Начался концерт вокальным произведением, как раз со слова: pieta. Первый слог pi приходилось петь на самом высоком mi-bemol, которое разве только Патти может взять без затруднения. Уверяют, что публика прыснула со смеху, видя усилия маэстро, как тот своим широким взмахом дирижерского жезла старался выжать эту ноту из сдавленных гортаней хористок, но... вотще были его старания: хор молчал и давился! Говорят, музыканты играли что им в голову приходило, не обращая внимания на ноты. Кое-как прошел первый номер. Очередь пришла исполнять замысловатую симфонию, долженствовавшую соперничать с Бетховеном; уже музыканты берутся за инструменты, дирижер дает знак палочкой, уже должны раздаться небывалые звуки... как вдруг в публике слышится движение, шепот, совершается нечто необычайное! В первом ряду на кресло вскакивает маленький человечек, останавливает жестом оркестр и, окидывая публику сверкающим взглядом, восклицает: «Я протестую во имя святости искусства против профанации Бетховена! Подобной насмешки над гениальным творцом не допустит ни одно благоустроенное

общество, и абиссинского маэстро следует закидать гнилым картофелем или чем попало!» Слова сопровождались действием: схватив подушку с кресла, Серов швырнул ее в озадаченного маэстро. Концерт прекратился. Серова арестовали... Государю передали о происшедшем скандале; он отнесся к выходке Серова, как к артистическому увлечению, и приказал только дать ему отеческое внушение. Ему не замедлили его дать в форме отправки на гауптвахту. Там автор «Юдифи» отсидел свои две недели. Дамы привозили ему конфеты, общество получило пикантный анекдот для передачи друг другу с вариантами. Лазареву запретили в России давать концерты.

Кроме всех вышеупомянутых, у Серова был еще один замечательный талант. Он импровизировал свои публичные лекции. Насчет них даже враги его жаловались, что он их привораживал своим красноречием, словно чарующая сирена.

Целый переворот произвело в музыкальном мире учение Серова о непризнавании музыкальных правил, не основанных на научных началах. Если все эти разнородные таланты Серова приковывали к нему внимание образованнейшего слоя общества, пусть же читатель себе представит, какое обаяние, какой интерес связан был с его именем для только что изгнанной из пансиона за свободомыслие девицы лет шестнадцати, страстно любившей музыку, с неимоверным энтузиазмом в душе и с горячей, несколько экзальтированной головой! Немудрено, что моей idée-fixe стало неистовое желание познакомиться с тем, который представлялся моему воображению героем и гением. Я не пропускала случая собирать о нем сведения как о человеке. Мнения и слухи ходили самые разнокалиберные: поговаривали, что он остроумный, себялюбивый, хвастливый, чудно́й, оригинал, злой, двуличный!..



Отрывок из II-го действия оперы «ЮДИФЬ»

Его редкая ученость признавалась всеми единодушно. Один только молодой музыкант, Славинский, посещавший его неоднократно, отзывался о нем с любовью и энтузиазмом, хотя ярко охарактеризовать его также не сумел. К Славинскому я буквально приставала, чтобы он меня познакомил с Серовым; но тот почему-то все откладывал исполнить мое заветное желание. Один случай, наконец, помог мне его осуществить. Раз, прогуливаясь в консерватории по рекреационному залу, я громко, запальчиво выразила свой протест против консерваторского учения, утверждая, что вступаешь туда с горячим стремлением проникнуть во все таинства излюбленного искусства, и в результате чувствуешь, что начинаешь его ненавидеть.

— И хоть бы кто-нибудь понял, чего я хочу, и сочувствовал мне!

— А вот там живет человек, который вам очень будет сочувствовать, — иронически заметил один ученик, указывая на балкон серовской квартиры.

— Как же к нему проникнуть? — спросила я, как бы не замечая его иронии.

— Очень просто; я к нему проник, запасшись большой дозой лести; советую и вам запастись этим же самым снадобьем, наверное будете у него желанной гостьей, а уж сочувствовать он вам будет, не сомневайтесь!

Как ни возмутило меня нахальство нечаянного моего советчика, я все-таки не пропустила мимо ушей высказанное им, и решила на следующее утро отправиться к Серову, написав предварительно Славинскому письмо с предупреждением, что если он не захочет меня сопровождать к Серову, то я одна отправлюсь к нему. В назначенный мною день я ждала ответа с замиранием сердечным. Славинский принес его, наконец, сообщив мне, что Серов ждет нас в 10 часов утра следующего дня.

Настал давно ожидаемый момент! Бьет 10 часов... Отправляюсь... подхожу к серовскому подъезду... Славинский уже ждет меня.

Сначала он один вошел, потом подозвал меня. Войдя, я увидела светлую, большую комнату с тем историческим балконом, который якобы служил для вышеупомянутого «сманивания» к себе учеников консерватории. Часть комнаты была отгорожена огромными библиотечными шкафами, за которыми стоял низенький диван, заменявший, по-видимому, постель. Орган, рояль, скрипка и ноты... нот — целое море! Комната была так велика, что я сначала не рассмотрела маленького человека, одетого в серое; и сам он мне показался весь серым, длинные волосы были также серые. Тихой, мягкой поступью подошел он ко мне (подходил он не торопясь); прочитав, вероятно, на моем лице смущение, он улыбнулся мне приветливо (губы были очень тонки, несколько сжаты, рот весьма большого разреза), голова была закинута назад, глаза, маленькие, полные жизни, блеска, огня и ума, были уставлены на меня. Я же находилась в полном недоумении: старый или молодой человек стоит передо мной? Хотя седой и с заметной лысиной, но с физиономией оживленной, с неуловимо быстрыми движениями, с голосом необычайно приятного тембра, он производил впечатление юное, свежее. Сказав что-то Славинскому, он засмеялся; смех его был заразительно веселый. Он взял меня за обе руки и усадил на диван. Улыбаясь своею игривой усмешкой, которую многие принимали за злую, он спросил:

— Ну-с, о чем же мы с вами поведем беседу?

Я только что прочла книгу об «отношении искусства к действительности»[1] и очень была озадачена вычитанны-

[1] Чернышевского.

ми мною теориями, которых не умела распутать в своей незрелой голове. Вздумалось мне внезапно брякнуть:

— Как сделать, чтоб музыка была полезна?

Серов лукаво посмотрел на меня, зная отлично, откуда ветер дует. С напускной серьезностью ответил он мне:

— На бирже пеньку продавать!

Мы дружно захохотали.

— Вы пианистка? — спросил он.

— Да, играю! — ответила я.

— Сыграйте нам что-нибудь; Славинский мне говорил, что вы Баха любите.

— Это мой любимый композитор.

— О-го! Это лучшая рекомендация вашего вкуса. Ну-с, мы слушаем!

Я сыграла фугу наизусть, вложила всю душу в нее, так как хотелось хоть несколько подняться в глазах великого мастера после моего нелепого дебюта по части салонных разговоров. Сыграв ее, я обернулась и поражена была выражением его лица: он сидел серьезный, задумчивый. Особенно задушевным голосом тихо, как бы нечаянно, проронил он слова:

— Так молода и уж так много пережила! — Чуток был Серов. — Сыграемте на органе четырехручную фугу Баха, он — и мой любимый композитор. В этом мы с вами сходимся, как видите.

Мы заиграли стройно, как бы — один человек: обаятельный тембр органа, игра с Серовым неимоверно воодушевили меня. Мы сыграли несколько фуг подряд. Славинский простился и ушел. По его уходе я почувствовала такую потребность излить свою душу перед Серовым, что рассказала ему обо всех своих горестях: неудовлетворенности в консерватории, о моем желании художественно воспитать себя и т. д. Серов выслушал все внимательно и спросил:

— Разве у вас есть композиторские способности?

— Не знаю, я писать не умею, а импровизировать могу.

Он заставил меня импровизировать при нем; я до тех пор ни перед кем не решалась этого делать, но его доброе отношение внушило мне полное доверие, и робость пропадала сама собой.

— Жаль, что вы не мальчик!

Вот все, что он сказал.

— А почему девушке нельзя быть композитором? — спросила я не без робости.

— Как вам сказать? Мужчине — и то трудно пробиться. Надо много энергии (этого у вас, кажется, хватит), надо много общего образования, музыкального технического умения. Еще вот что меня смущает: женщины-исполнительницы наравне с мужчинами развивают свои таланты, но как художники-созидатели они просто никуда не годны. В живописи вечно сидят на цветочках и птичках; в музыке же романсик и фортепианная пьеска подозрительного свойства истощают все их творчество. Впрочем, не стану вас обескураживать. Сколько могу, постараюсь реализовать ваши добрые намерения, но прежде всего нужно вспахать мозги, много думать, читать... Возьмем 9-ю симфонию Бетховена. Вот текст Шиллера: An die Freude... Прочтите стихотворение. Вы его поняли? Впрочем, вы социальные книжки читаете, — добавил он, улыбаясь, — вы должны понимать подобные идеи. Давайте играть. Обратите внимание на тему радости: она пробивается издали, как будто из-за розового облачка; рассекает тьму туманного брожения неустановившихся сил, находившихся в полном неведении и первобытной бессознательности. Как успокаивает, как нежит эта тема взволнованное, удрученное чувство: она служит провозвестницей более светлых, более блаженных времен, хоть и в далеком будущем! Перейдем ко второй части. Тут мы

становимся очевидцами дикой, необузданной человеческой оргии; как ни странно, но тема радости именно в изображении этой оргии имеет совершенно русский пошиб. Какойжизненностью, какой трепетной, захватывающей дыхание силой пульсирует кровь в этом мощном, пробудившемся организме, не умеющем еще управлять своими жгучими страстями, некультивированными инстинктами! В 3-й части симфонии прислушайтесь к теме радости, — как она насквозь пронизывает эту тончайшую ткань религиозно-мистического момента, изображенного в музыке с глубокой, потрясающей силой и вместе с трогательной простотой молящегося младенца; но младенец этот — вся вселенная, все то человечество, которое бродило в неведении с почти призрачным предчувствием высшей радости; теперь же оно погружено в животворящую, просветленную веру и в религиозный энтузиазм. Но тут мы дошли до 4-й части, где колоссу Бетховена тесно становится в рамках симфонической формы, и он (неслыханная дерзость в глазах его современников!) прибегает к слову: «не эти звуки, братья!» — вырывается как бы невольно из его наболевшей груди, и гениальным окликом он сзывает всех к братскому поцелую во всеобъемлющие объятия примиренного человечества. Тут тема радости доходит до своего апогея! Это гениальнейшее из гениальных применений однотематичности музыкального произведения.

Я не помню в точности всех слов, которыми Серов иллюстрировал свою излюбленную симфонию, но смысл его толкования запечатлелся навсегда в моей памяти, и не забыть мне никогда ни пылающего взора, сопровождавшего вдохновенную речь, ни восторженного выражения его классического лица! Весь он был не «от мира сего»: казалось, он всецело переживал те периоды, о которых только что повествовал.

— Ознакомившись с идеей, обратите внимание на форму. Как она цельна, как органически срослась с каждой наименьшей идейной подробностью и с мельчайшей клеточкой технического организма. Все симметрично, все законно, ненарушимо, как вообще все в природе.

На рояле вдруг очутился «Тассо» Листа и масса других произведений. Серов постоянно бегал то к шкафу, то к бюро, то к полкам и вытаскивал то книги, то фотографии, то ноты; с быстротою молнии все это приносилось и просматривалось. Ознакомивши меня à vol d'oiseau с общей структурой сонатной и симфонической формы, показав мне оркестровую партитуру, он дал несколько указаний, как приступить к чтению ее.

— Когда будем вместе в концерты ходить, вы быстро усвоите себе колорит каждого инструмента, а теперь переселимся в Италию! — воскликнул он, положив «Тассо» на пульт.

Как бы мановением заколдованного жезла Серов умел картинной, образной речью перенести своего слушателя в любую ситуацию. Пальцам оставалось только подчиняться чувству, менявшемуся по камертону серовского внутреннего настроения. Мигом очутились мы в бальной зале; послышались стоны измученного, несчастного, великого поэта, терзания души его, безумие и апофеоз в могучих, блестящих звуках листовского сочинения.

Мы с Серовым до того забылись в наших музыкальных экскурсиях по разным поэтическим оазисам, что не заметили, как прошел день. Около 5 часов явилась девушка с докладом, что портной прислал шубу. Серов как ребенок обрадовался ей; притащил шубу, начал мне ее расхваливать, закутался в нее и пренаивно спросил меня, прищелкнув комически языком:

— А что, ведь, хороша?

Разом отошло от меня чувство благоговения перед ученым маэстро; я даже решилась шутя спросить его, обедает ли он когда-нибудь, или питается исключительно музыкой?

Случается, и обедаю, — ответил он, смеясь, — а мы с вами совсем омузыканились и об еде забыли. Вы голодны? — спросил он участливо.

— Да, немножко, — ответила я, конфузясь.

— Ах, у меня ничего дома не припасено! Как не пожалеть, что вы не мальчик: мы бы пошли с вами в мой ресторанчик, и я вам еще многое успел бы передать... — Серов снял шубу и снова залюбовался ею. — А, ведь, это первая моя порядочная шуба! — уверял он. — До «Юдифи» я все ходил в каком-то тряпье. Ведь, только благодаря этой благородной еврейке я могу за границу поехать и экипироваться. Мне хоть никаких благ земных не нужно, а все-таки приятно.

— Скажите, Александр Николаевич, — дерзнула я спросить, — ведь, должно себя чувствовать удивительно хорошо, когда оперу сочинишь и вдруг ее увидишь на сцене?

— Да, приятно! — сказал он, прищурясь глядя вдаль, закинув назад голову, рот крепко сжав и еле улыбаясь. — Да, приятно! — повторил он. — Только... я, ведь, нечаянно написал свою оперу.

— Как нечаянно! — воскликнула я. — Я думала, что оперу пишут, приготовляясь чуть не всю жизнь к этому сложному делу.

— Меня очень обозлила вот эта синагога, — промолвил он, указывая на соседнее здание (Серов прозвал синагогой консерваторию, так как преподаватели почти все были еврейского происхождения). — Ни одного русского не пригласили, зная очень хорошо, что русские не хуже их образованы. Я же не попал оттого, что я только критики

пишу; поэтому поусомнились в моих музыкальных способностях. Ну, я вот разозлился и показал им, что писать я и оперы умею. Положим, я давно собирался приступить к оперному делу, да все чего-то нехватало. Одну написал, «Майская ночь», да приятель мой ее забраковал; я, не долго думая, бросил ее в печь. Другие все также не вытанцовывались. Эта, кажется, ничего? — спросил он, лукаво глядя на меня. — Надо вам сказать, что я суеверен и многое в своей жизни приписываю слепой судьбе. Как-то крысы проели декорацию «Громобоя» (опера Верстовского). Почему-то нужно было ставить непременно новую оперу, а «Громобоя» возобновить уже нельзя было. Тогда капельмейстер Лядов вздумал обратиться ко мне с запросом: «можно ли разучить мою оперу в этот сезон, не трудна ли она, декорации не будут ли очень сложные?» Получив от меня благоприятные ответы, он принял мою оперу и начал ее разучивать. Одна еще была заковыка: некому было петь Олоферна. Вдруг ко мне является юноша со свирепой физиономией. Преталантливейшая шельма этот Сариотти!! Голос у него заключал в себе всего пять нот, а владел он им так, что казалось — у него богатейший баритон. Я ему сыграл партию Олоферна; он пришел в неистовство: «Дайте мне эту самую Олоферну, я вам сыграю его так, что всем тошнехонько будет». Заладил он ко мне ходить каждый день в семь часов утра; нот не знает, так с голоса и выучил эту партию. Вы его видели, что это за зверь был — огонь! Дорогое времечко было! А «одалисочка» у меня какая прелестная, не правда ли? Танцовщица знатная. А сначала, ведь, были с ней истории...

Серов взглянул на меня искоса, вероятно, снова пожалел, что я не мальчик, и замолчал.

— Какая же история? — спросила я, приписывая его молчание случайности.

— Да не соглашалась ни за что мазаться черным гримом. «Я, господин Серов, только тогда соглашусь краситься, если

вы меня поцелуете». — Перефразируя слова танцовщицы, он их говорил на высоких тонах, имитируя пискливый женский голос. — Пришлось поцеловать при всей труппе, а хорошенькая была!

Меня несколько покоробило от его слов: я еще театрального мира не знала, и понятие об «авторах» было такое возвышенное... Но долго мне не пришлось предаваться размышлениям о профанации авторского величия; Серов зашагал, облаченный в новую шубу, по комнате, выкинув на ходу даже какое-то забавное па ножкой. Он мне показался таким наивным ребенком, несмотря на его седину; его радость по случаю новой шубы была так искренна, что я пришла в умиление от его детски-простой души и забыла о пробежавшей было тени на моем радужном горизонте.

— Я никак не ожидала, что композиторы... могут быть так просты...

— Отчего же? В музыкальном мире я себе цену знаю, и лучше меня не задевать — не поздоровится! А дома... вам не поверят, что я так прост и, право же, не зол... (Мелькнула лукавая улыбка). Помните одно: чем человек значительнее, тем он проще. Эти «parvenus» в искусстве так же недоступны, как «parvenus» аристократы. Настоящие аристократы, уверяю вас, просты, как все знающие себе цену. Да, наконец, самые гениальные открытия всегда просты. Ведь, и природа проста — умей к ней только подойти. Не могу вам не передать в виде иллюстрации к гениальной простоте эпизод с Глюком и Марией Антуанеттой. Он к ней ходил каждый день во дворец, чтобы пожелать ей доброго утра. Раз она, довершив свой туалет, спросила его вскользь: «Говорят, маэстро, что вы пишете что-то новое?» «Пишу, ваше величество, et ca sera sublime, madame!» [2]

[2] Это будет великолепно.

прибавил он своим грубым диалектом со сверкающими от восторга глазами.

Вот это так называется просто относиться к себе, без ложной аффектации: люблю свое дело и увлекаюсь тем, что творю!

— А, пожалуй, вам подобные беседы надоедят, вы, чего доброго, больше не покажетесь? — сказал он, прощаясь.

— Александр Николаевич! — задыхаясь от волнения, перебила я его, но сказать ничего не могла.

Он взял мои руки, как при первом приветствии, закинув назад голову, и ласково промолвил:

— Итак, до завтра: я вам приготовлю порядочную порцию книг.

Я ушла. На улице уже стемнело, луна засветилась. Встав, как вкопанная, у подъезда, я взглянула на балкон, на освещенные окна, на Мойку, в которой отражались эти окна: в них мелькала тень того человека, который вызвал во мне целый рой новых мыслей, благородных ощущений. Жизнь показалась мне полной богатого содержания, грудь вздымалась от чувства благодарности за пробуждение во мне артистического сознания. Пронеслись в уме звуки 9-й симфонии, «Тассо», припомнилась умная, восторженная речь...

II. Серов в роли моего музыкального педагога

На следующее утро я запоздала, не пришла к десяти часам, как намеревалась это сделать, потому что должна была зайти в консерваторию.

— А я думал серьезно, что вы более не придете! — встретил меня Серов, когда я, запыхавшись, дрожа от волнения после разговора с директором консерватории, постучалась к нему в дверь. — Что это вы сегодня совсем изменились? Вчера тут сидел беспечный ребенок, а сегодня я вижу перед собой важную девицу, — шутил он.

Еле переводя дух, я каким-то могильным голосом простонала:

— Я бросила консерваторию!

Серов долгим, пытливым взором глянул на меня. Выражение моего лица, вероятно, было достаточно драматично, потому что он подошел ко мне быстрыми шагами, заговорил своим вдохновенным голосом с чудным оттенком задушевности:

— Успокойтесь, вы действовали по внушению вашего лучшего я; в такие моменты не рассуждают, и действия не подвергаются рутинной, общепринятой мерке. Есть роковые минуты, когда нас толкает внутренняя сила; ее нужно слушать, если она прорывается настойчиво: ломать ее так же опасно, как сойти с торной дороги. Я вам своим долголетним опытом, быть может, смогу облегчить длинный путь искания истины в искусстве, и ваша молодая жизнь не подвергнется тем тяжким испытаниям и сомнениям, часто подкашивающим талантливых артистов. Моя библиотека, мои инструменты, вот эта голова — к вашим услугам, распоряжайтесь ими вполне! Ваш выход из консерватории как будто налагает и на меня некоторые обязанности; я должен заняться вашим образованием, и эту ответственность я охотно беру на себя. Что же вы молчите? Вы недовольны? — спросил он, внезапно переменив торжественный тон.

Как будто густой туман застилал мое зрение, я ничего не видела, не понимала, на меня нашел какой-то столбняк.

— А задали вы им там загвоздку! — шутил Серов, подбадривая меня своей доброй улыбкой.

— Бог с ней, с консерваторией, с родней, со всем миром! Я знаю, что только здесь, в этих стенах, приобрету желанные сведения; здесь только я чувствую себя артистом. Давайте заниматься, — сказала я, поспешно подходя к роялю.

— Вот мы какие прыткие! Люблю я такие решительные натуры. А знаете...

Он говорил со мной, стоя у верхней полки своего библиотечного шкафа, куда он особенно охотно забирался; его совсем не было видно снизу: он, так сказать, весь въезжал в шкаф и из-за стеклянных дверец казался каким-то сказочным духом, стоящим в своем книжном царстве, изредка пошевеливая громадными листами огромных фолиантов. Держа в губах карандаш, роясь в нотах, он сквозь зубы, не торопясь, говорил внутри шкафа, как будто слова относились не ко мне:

— А знаете, мне почему-то кажется, что мы с вами давно знакомы. Вчера мне еще пришла эта мысль. Иногда встретишь человека... да куда же девалась проклятая книга? — вспылил он, потом продолжал по-прежнему: — встретишь человека, ходишь вокруг него в вечных потемках (проклятая книга была найдена)... вы же мне сразу были ясны и понятны.

— Быть может, оттого, что материала так мало, шлифовки еще меньше; отгадать такого субъекта не трудно, — пробормотала я снизу, но чувствовала, что говорила неискренно.

Серов также был мне ясен, понятен с самого первого разговора, а, ведь, материала было много, шлифовки еще больше.

— Вот нашел! — спрыгнув с полки, воскликнул Серов, волоча за собой целую кипу нот и книг. — Сегодня мы займемся старой итальянской музыкой. Есть у вас голос?

— Пою, — ответила я.

— Вот дуэт Клари. Какой у вас голос?

— Не знаю, пою обыкновенно в хоре за слабейших, не разбирая регистра.

Начали мы петь... Услыхав голос Серова, я вся покраснела и не могла продолжать. Хохот сдавливал мне горло: положительно у него был тембр козлиный. Как странно, что в разговоре у него был голос чрезвычайно приятный

и заманчиво красивый, в пении же невозможно было слушать его без привычки.

— Чего же вы? — обернулся он и, увидав мою сконфуженную физиономию, сам расхохотался. — Вы еще не слыхали такого пения? Я вам расскажу анекдот насчет моего голоса. Меня пригласили в один дом исполнять «Юдифь», чтоб познакомить с нею до спектакля. Собралось большое общество. Одна дама слушала, слушала и по окончании исполнения, когда ее спросили, как понравилось ей, пресерьезно ответила, что моя метода петь ей не очень нравится. Je vous demande un peu. Прошу покорно! метода петь! Бедная, вот проскучала-то вечер. Sapristi! Слушать мой голос... И вам, значит, моя метода не по душе?

Я замялась.

— Нет, не то, но тембр... — и уж на откровенную залилась звонким хохотом.

— Постойте, это что! Я еще женским голосом не пел при вас, когда-нибудь угощу. Однако, делать нечего: берите меня таким, каков я есть.

Надо было взяться снова за пение, и каково же было мое удивление, когда я, пропевши с Серовым с час, не только не смеялась над его голосом, но даже с удовольствием слушала его. Экспрессии было столько в его исполнении, что, в конце концов, забывалась недоброкачественность его тембра.

— Уж не знаю, будете ли вы композитором, но голос у вас положительно композиторский. Ну-ка, хватите теноровую партию! — скомандовал он.

Снова запели мы дружно; голоса переплетались, расходились, а чувства наши все шли в унисон да в унисон. Скарлати, Палестрина, Монтевердо — все это буквально впихивалось в мою голову; она была достаточно восприимчива, и потому такого рода педагогика пока не оказывала вреда. Это был именно тот процесс «вспахивания» мозгов, который Серов проповедывал всегда. Дав мне не-

сколько композиторских указаний, он мне задал писать музыку на «Колокол» Шиллера. «Пишите только то, что чувствуете», был его пароль («отсебятина» — любимый его термин для обозначения самобытной композиции). Нелегко было чувствовать чужую мысль, еще труднее наметить прочувствованное на бумаге. Я съимпровизировала за роялем тему, которая мне казалась возможной для изображения идеи Шиллера. Серов одобрил ее, требовал только, чтоб я ее непременно написала. Кое-как подбирая за клавишами, я действительно что-то успела написать. Серов поощрял усиленно подобные опыты, я же воображала, что всерьез композиторствую. Задал мне переложить для рояля интродукцию к «Юдифи». Я написала, но как... Это была та самая аранжировка, по которой Лист играл в Карлсруэ и невольно воскликнул: «Mais où, diable, avez vous pêché cette fichue écriture et ce clavier de l'autre monde?» [3] В педагогику нашу входило также хождение вместе в оперу. Нашептывая мне остроты, замечания насчет публики и музыки или просто анекдоты, к обстановке не относящиеся, он наслаждался происходившей во мне борьбой между старанием казаться в публике серьезной девицей (тем более, что присутствие Серова возбуждало любопытство соседей) и необузданным желанием прыснуть со смеху; когда же это случалось, то восторгу его не было конца, и остроты сыпались еще в большем количестве. Помню я в 3-м действии «Жизни за царя» он вдруг серьезно запел на сусанинскую тему: «Я тебя, ты меня!», уверяя, что это написано в либретто. Бывали мы в «Юдифи» и втроем, с Аполлоном Григорьевым[4]. О нем будет речь впереди, здесь упомяну только о том, как его вывели

[3] «Где, черт возьми, вы выудили эту чудовищную рукопись и этот клавираусцуг с того света?»

[4] Известный критик.

из партера за непрошенное «соучастничество» в спектакле. Когда Сариотти свирепо закричал в 4-м действии: «собаки!» — Григорьев вдруг брякнул на весь театр: «черви!» (реплика, которую Олоферн еще не успел вставить, а Григорьев вздумал предвосхитить, сидя в партере). Вежливое «пожалуйте-с» предупредительного капельдинера лишило нас удовольствия досидеть вместе до конца действия. Он обиженно объяснял нам: «Не могу! как услышу слово собаки, так черви сами лезут на язык».

Несмотря на веселость педагога и ученицы его, эти спектакли принесли мне массу пользы. Серов добросовестно заставлял меня следить за колоритом инструментов, критиковал места неудачные, а главное, толковал мне о конструкции оперной техники, так что она живьем объяснялась на месте и невольно внедрялась в память. В те дни, когда у него были музыкальные лекции в Думе, мы отправлялись вместе туда: он читать, я слушать. Словом, с 10 утра до поздней ночи мы утопали в музыкальных разговорах, в 4-ручной игре; посещали оперы, лекции; всюду вместе, неразлучно. Так продолжалось с месяц. Была у нас и маленькая размолвка, а именно по поводу «Тристан и Изольды» Вагнера. Раз, перебирая «все и вся», он мне торжественно объявил, что желает меня познакомить с этой оперой. Я с обычной готовностью стала к роялю и вся обратилась в слух. Как это у нас водилось, предварительно прочитывалось либретто. Начал он играть. Я слушала изо всех сил, напрягала все внимание, желала увлечься (мне даже казалось, что я увлекаюсь), как Серов внезапно обернулся и резко произнес:

— Вы, кажется, зеваете?

Я отрицала, но физиономия, вероятно, красноречиво иллюстрировала мою скуку: Серов с отчаянием захлопнул ноты и ушел к своему бюро писать. Я сидела, как провинившаяся девочка, и горько упрекала себя за то, что была недостаточно внимательна.

— Г-н Серов (когда я чувствовала себя виновной, я величала его господином Серовым), сыграйте еще раз, прошу вас, теперь я наверное пойму все, — взмолилась я.

Серов молча сел, снова сыграл и спел бурные проклятия Изольды, а я... снова зевнула, да уж на этот раз на откровенную.

— Скучно, А. Н., и не могу я этой скуки одолеть; делайте со мной, что хотите, — вырвалось у меня невольно.

После этого ничего не оставалось, как унести книжицу в шкаф и закрыть его на ключ, что Серов и сделал. Лицо его выражало полное презрение к моей тупости.

Ему было больно, но я не хотела лгать, да и не могла: энтузиазма не подделаешь, а энтузиазм входил в программу нашей педагогики. Впрочем, ученье продолжалось попрежнему; ничто не нарушало правильности наших занятий. Когда кто-нибудь приходил в гости, исключая Григорьева, которого он очень любил, Серов отказывал под предлогом, что он занят. Ни мне, ни ему в голову не приходило, что подобная жизнь не могла долго длиться, мы ничего знать не хотели: жилось хорошо, чего тут еще рассуждать!? Из дому я получала громовые послания за то, что покинула консерваторию. Меня послали из Москвы стипендиаткой на счет Рус. Муз. Общ. Родители гордились этим неимоверно; А. Г. Рубинштейн взял меня в ученицы: это было также источником высочайших восторгов. Вдруг... какой-то Серов тут затесался. Отец мой, очень честный, почтенный, но необразованный человек, написал мне внушительное письмо и советовал вернуться в консерваторию, так как этот самый Серов наверное политический интриган и имеет какие-нибудь виды на меня, а то нельзя себе объяснить, зачем ему было бедную девушку сбивать с толку. Это прозвище «политический интриган» привело Серова в неистовый восторг.

— Я политический интриган! — воскликнул он, шагая своими юркими шажками по комнате. — Чудесно,

восхитительно! Я предводитель революционеров на баррикаде, а вы мой оруженосец!! Ха-ха-ха! — звонко заливался он.

Одно обстоятельство все-таки заставило меня задуматься.

Проходили дни, недели, а жизнь шла своим чередом; одно впечатление быстро сменялось другим, хотя действующими лицами этой богатой содержанием жизни были всего двое. Ничто не могло интересовать меня, кроме Серова; он также, по-видимому, не желал, чтоб кто-нибудь нарушил наши занятия, которым он предался искренно, горячо. Однажды я захворала и не пришла на урок (воскресенья не соблюдались). На другой день Серов, расстроенный, мрачный, встретил меня в дверях.

— Отчего вы не пришли? — спросил он раздраженно.

— Я была больна, — ответила я удивленно, решительно недоумевая, почему он сердится.

— А я не знал, куда деваться вчера, соскучился... черт знает что такое! — завершил он свою воркотню.

Хотя мне было 16 лет, хотя я меньше всего могла предположить, что играю какую-нибудь роль в жизни Серова, но одно я сознавала и чувствовала ясно, что становлюсь для него необходимой собеседницей.

Не ушла от моей чуткости маленькая черточка, которая меня несколько смутила; ведь, не спросил он о том, чем я хворала, даже не пожалел меня, а только всецело поглощен был эгоистическим ощущением недовольства от одиночества. На миг я осунулась, но у меня зашевелилась самолюбивая, не менее эгоистичная струнка: «а, ведь, Серов по мне соскучился», заликовало во мне внутри, и радость охватила меня... Серов был для меня все тем же великим маэстро, как в первый день моего прихода к нему, а я, что я из себя представляла? Девушку с убогим пансионским образованием, вышедшую из не менее убогой среды...

Так или иначе, с тех пор уроки получили другой оттенок. Никогда мы не касались в разговоре других тем, кроме

строго художественных, прерываемых иногда анекдотами и комическими эпизодами; личных мотивов мы не затрогивали, не потому что избегали их, а просто они не приходили в голову: и так было много материала, которого не успевали использовать в наших беседах. Теперь начало мельком пробиваться нечто в роде ухаживания со стороны Серова, но в весьма детской форме.

— Вы, кажется, любите шоколад? Я вам сегодня непременно доставлю. Кажется, и Альбертом не пренебрегаете? Только бы мне не забыть. Двух вещей не могу зараз захватить, непременно одну потеряю или где-нибудь забуду, — жаловался он.

Начались вечера у него. Дамы не посещали их. Вечер, на котором я у него была, вышел как-то не особенно удачным. Единственной интересной личностью был Григорьев. Серов рассказывал мне впоследствии, что, увидав меня первый раз у него, Григорьев спросил:

— Это кто такая будет?

— Ученица моя, — ответил Серов.

Григорьев ему только кулаком погрозил, буркнув:

— Ученица?! Какая такая ученица? Ты у меня, Сашка, смотри!

Славинский как-то отстал за последнее время от нас, и только на вечере у Серова я его снова встретила. На его вопрос, что мы проходим теперь по музыке, я затруднилась ответить ему.

— Все! — отрезала я и впервые задумалась, что я, собственно говоря, прохожу по музыке. В голове был полный кавардак...

В этот вечер разговор вертелся около игры Ольдриджа[5] в Отелло. Кто-то выразил сожаление о том, что Шекспир

[5] Знаменитый актер-негр.

не воспользовался эффектной сценой первого прихода Отелло в дом отца Дездемоны.

— Для сцены пропал благодарный момент влюбления Дездемоны во время завлекательных рассказов Отелло, которыми он незаметно околдовал ее, — сказал кто-то.

Серов как бы мимоходом остановился у письменного стола, около которого я сидела, поодаль от общества. Разыскивая какую-то бумажку, он спросил, не глядя на меня:

— А вы могли бы полюбить некрасивого, страшного мавра за его красноречие?

— Я? Я думаю... что... да?!

Обыкновенно Серов играл по вечерам у себя отрывки из новой оперы «Рогнеда».

— Что у вас давно ничего новенького не прибавилось? — приставали к нему гости.

— Да что-то не пишется, — отвечал Серов, а меня начинала мучить совесть за отнятое у него время.

«Надо будет покончить все это, как-нибудь иначе устроить», думала я.

Тем временем Серов что-то оживленно рассказывал (он был в ударе в этот вечер), все кругом заслушались, залюбовались его чудной речью.

III. Достопамятный вечер со Славинским

Согласно моему решению не отнимать много времени у Серова, я в утренние часы не ходила более к нему. Он тем временем написал IV действие «Рогнеды»; на следующий званый вечер мы упросили его познакомить нас с написанным. Собрались гости как нарочно самые скучные и бесцветные. Мы со Славинским устроили маленькую интрижку: нашептав всем, что Серову нездоровится, шумно начали прощаться; нашему примеру последовали все присутствующие, Серову же мы дали маленький намек, что все это комедия. Через полчаса мы вернулись. Какая-то

милая интимность вкралась в наши отношения, а настроение было высоко-музыкальное. Ни разу не удавалось провести вечера у Серова помимо званых: то опера, то концерт, то лекции. Это был первый свободный вечер, которым мы хотели воспользоваться со Славинским, тем более, что мы, так сказать, завоевали его себе. Хотя уголочек за шкафами имел очень приличный вид и всегда был прибран, но я не смела проникнуть в него, считая его святыней всех святынь, так как на складном столике лежали книжки, исписанные листки, явно свидетельствовавшие о том, что Серов и ночью работал постоянно. Славинский, не стесняясь, сел на широкий низенький диван и пригласил меня последовать его примеру; Серов же, сыграв нам все, что у него было намечено в его набросках, подошел к органу и экспромтом сымпровизировал на нем просьбу Изяслава из V действия. Замечательно наивно, просто и детски звучала эта песня на чудном его инструменте. Окончив играть, Серов заговорил быстро, шагая лихорадочно взад и вперед:

— Вообразите себе дикое, необузданное, зловещее в своем слепом фанатизме язычество, рядом — умиротворяющее, всепрощающее, грандиозное в своей святой простоте христианство. Вы себе нарисуйте в своем воображении огромную площадь, залитую ярким солнечным светом; народ собирается, удрученный мрачным предчувствием от происшедшего покушения на дорогого князя, их Красное-Солнышко. Появляется княгиня Рогнеда, гордая, своевольная натура, перед судом народа, она — скандинавская, вольная дочь Рогволода!!

Серов остановился, вглядывался, прищурясь, вдаль, точно действительно видит Рогнеду, стоящую в толпе.

— Оскорбленная гордость, обманутая любовь, наконец, уверенность, что ей грозит неизбежная гибель, — все это переломило мощную женскую душу. Медленной походкой,

с выражением безысходного горя и глубокой тоски, приближается жертва мстительной ярости княжей дружины... Вдруг толпу быстро рассекает отрок, сынок ее Изяслав. Его детская мольба уже подготовляет суровые сердца к акту милосердия: Рогнеда прощена! А тут странник пророчески изрекает: «Покорись кресту!..» Но когда же я это все напишу? когда?

Серов ходил нервными шагами по комнате, по-видимому, забыл даже о нашем присутствии; потом, как бы случайно, заглянул в наш уголочек, резко выделявшийся полумраком от ярко освещенной комнаты.

— Так вот вы где? — произнес он приветливо. — Как тут хорошо у вас, — добавил он, радостно улыбаясь.

Лицо его пылало, грудь дышала тяжело, весь он находился в напряженно-нервном состоянии. Мы буквально замирали в нашем уютном убежище. Вся фигура Серова как будто сияла от яркого блеска его глаз, которые служили отражением великой творческой силы. Славинский привстал и благоговейно поцеловал его, я же... словила его руку и невольным движением прикоснулась губами к ней. Он испуганно выхватил ее... Водворилось чудное молчание, когда каждый чувствует, что узкие рамки теснят душу, что она вырывается из них и уносится далеко, витая высоко над бренными, сдавливающими ее оковами. Слово было бы профанацией наших чувств, а потому невольно молчалось. Мы продолжали сидеть в нашем заветном уголочке, Серову же не сиделось, он продолжал быстро ходить. Волнение улеглось, но что-то его беспокоило и как будто угнетало. Он подошел к нам, взглянул на нас серьезно, сосредоточенно и повторил:

— Как у вас тут хорошо!

Потом снова суетливо начал ходить взад и вперед; наконец, как будто собравшись с духом, заговорил медленно, с расстановкой, каким-то несвойственным ему глухим голосом:

— В жизни своей я имел две привязанности, влиявшие роковым образом на меня: первая, в самые юные годы, была дружба с моей сестрой. Я ее любил нежной, горячей любовью. Сестра моя была одарена от природы натурой чуткой, тонкой, в высшей степени артистической. Знакомые прозвали ее второй Жорж Санд. Мы с ней ездили за границу, штудировали вместе музыку, воспитывались литературно сообща, делясь своими впечатлениями, сведениями; воспринимали все проявления жизни с редким единодушием. Казалось, что в двух существах живет одна душа. Мы посещали вместе Листа, и он выразил полную апробацию ее блестящим способностям. Пела она очень мило, играла с большой экспрессией, писала весьма талантливо. Мы так привыкли делиться впечатлениями друг с другом, что неимоверно скучали в разлуке. Дружба наша продолжалась недолго: она занялась столоверчением, завела переписку с духом, будто бы влюбленным в нее... наша дружба нарушилась. Я горевал от всей души: так я привык к живому артистическому общению с этой изящной, тонко организованной натурой. Ее нет более в живых.

— Другая моя привязанность была не менее сильной; всепоглощающая дружба связывала меня с В. В. Стасовым. Я не скажу, чтобы между нами было большое сродство душ, но мы, так сказать, пополняли друг друга. Высшего наслаждения я не знал, как с ним играть, с ним ходить в театр, читать книги, а главное — спорить! Спорили мы до упаду, до «зеленого змия». Отец мой, бывало, удивлялся, о чем это мы могли постоянно разговаривать. Раз как-то он захотел подслушать наш разговор, поднялся ко мне наверх и утверждал, что своими ушами слышал, как мы друг друга уверяли: «ты гений; нет, ты гений!» Такого разговора у нас, конечно, не было, но верить друг в друга — мы верили искренно, беспредельно. И все-таки мы разошлись. Образование у него, бесспорно, обширное и многостороннее, но в

уме его есть какая-то загвоздка. Говоришь, положим: вот рюмка! Нет, противоречит он, это стакан маленьких размеров с ножкой. С годами меня начали раздражать подобные выходки, особенно касающиеся искусства, но все-таки я должен сознаться, что чувствую громадную утрату от нашего расхождения. Отчего мы разошлись? Я, право, не умею ответить на это ни другому, ни себе. Он посещает мою маму, которую очень уважает и любит по сю пору. Меня он начал ненавидеть с тех пор, как я освободился из-под его влияния. Я чувствовал себя под его гнетом: непременно будь тем, чем он, Владимир Васильевич, хочет меня видеть, а не тем, чем меня природа создала. Я же, признаться, восковой и податливый до поры до времени, а ежели через край хватят, так я невольно удаляюсь. Будь я его другом до сей поры, вероятно, не написал бы своей «Юдифи». Представьте себе, он ничего не нашел другого сказать об этой пятиактной опере (прослушав ее на первом представлении), как только: «зачем быки лежат в декорации ассирийского лагеря?» Еще возмутительнее отнесся он ко мне, как к другу. Назначены были мои лекции в университете; я ему послал билет, но получил его обратно.

Серов поник головой и задумался. После некоторого молчания он продолжал:

— Никакого объяснения я не получил, несмотря на мои многократны запросы. Самое обидное, это — то, что я его считаю честной и прямой личностью. Иногда вы, Валентина Семеновна, мне его напоминаете своими резкими выходками.

Заметя во мне признаки неудовольствия, он поспешил прибавить:

— Не беспокойтесь, только в резкости и правдивости я нахожу ваше сходство с ним. Итак, многолетняя дружба рухнула без объяснений, без мотивированного обвинения. Даже теперь, сейчас, я готов ему протянуть руку прими-

рения и связать эту дорогую для меня связь, но, кажется, это будет невозможно, хотя я не переношу одиночества в артистической моей жизни.

Серов все время говорил на ходу; при последних словах он подошел ко мне, твердо, прямо взглянул на меня и несколько дрожащим голосом произнес:

— Я чувствую, что третья личность вошла в мою жизнь и будет роковым образом играть в ней немаловажную роль...

Сердце у меня забилось, я умоляющим голосом обратилась к Славинскому с просьбой, чтоб он ушел и оставил меня одну с Серовым. Славинский даже не простился, моментально будто провалился сквозь землю (он понял намек Серова); я же не только поняла, но ждала его во все время сообщения о сестре и В. В., как необходимого финала.

По уходу Славинского мы инстинктивно подошли к месту, ярко освещенному: нам требовалось больше огней, свету!!!.. Я взглянула на Серова — он был бледен и взволнован.

— Мне снова приходится повторить слова, которые я вам при первой нашей встрече сказал, но по другому поводу: я ж а л е ю, ч т о в ы н е м а л ь ч и к.

— Я нахожу, что в том и другом случае вы не имеете основания сожалеть об этом. Вы убедились, что мне работа не надоела, значит еще насчет композиторства сомневаться нет повода, а дружба наша может и должна быть нерушима. Я вас признала давно своим другом, ментором, — словом, существом, для которого я рада была бы отдать всю душу...

Серов схватился за сердце, с ним сделался легкий обморок. Я бросилась к нему, но он тотчас очнулся.

— Повторите еще раз последние слова, — просил он.

Я это сделала. Мы стояли друг против друга, погруженные в молчаливое раздумье, которое, мне казалось, длилось довольно долго.

— Сядем и обсудим хорошенько, как устроить вашу и мою жизнь на будущее время.

Мы сели торжественно за стол.

— Вот видите, — начал он, — я хочу ехать за границу, вы должны непременно ехать со мной. Я хочу, чтоб вы слышали произведения, которые у нас не исполняются, хочу вас познакомить с Вагнером, Листом и Виардо. Следует общаться с первоклассными людьми: мерка в жизни приобретается иная, не общепринятая. В качестве чего и как поедете вы со мной?

В этот момент и я, наконец, пожалела, что я не мальчик! Как же это сделать? Ехать за границу, видеть Вагнера, Листа, Виардо!.. А предо мною сидел человек, которого я выше всех знаменитостей ценила и в глазах которого я читала глубокую преданность. Неужели отказаться с ним ехать за границу?

— Скажите мне серьезно, — начал он торжественным голосом, — вы действительно чувствуете отвращение к тем личностям (так говорили вы однажды), которые претендуют на вашу руку? Знайте, каждая молодая девушка неохотно вступает в брак.

Я ответила, не выходя из торжественного тона:

— Быть может, с моей стороны нескромная черта, что я себя не равняю всем молодым девушкам; но у меня есть на это некоторое основание: вы сами утверждали, что мои музыкальные дарования достойны внимания, и даже возложили на меня обязанность их развить до совершенства.

— Чем же замужество вам помешает это выполнить? Все артистки замужем, что не мешает им быть первоклассными знаменитостями.

— Но женщин-композиторов нет; обязанности семейные, быть может, лишают их возможности развиться вполне.

— Если композиторство женщин сопряжено с обетом вечного безбрачия, то я первый буду их противником.

Тон беседы невольно изменился.

— К чему, собственно говоря, ведется эта речь?

— Вот к чему, — сказал он, запнувшись, — я прошу вас... сделаться моей женой!

— Вашей женой? Нет, нет! ни за что! Мне общество не простит этой mésalliance[6]; наконец, я буду отвратительной женой. Мое воспитание шло как-то не по-женски; я ненавижу все, напоминающее семейную обстановку. Нет, вы будете со мной несчастны. Я этого не сделаю.

— Тогда я исхода не вижу.

Тяжелое раздумье охватило нас, я вдруг просияла.

— Знаете что? Я нашла выход!.. Вы читали «Что делать?»

Как Серов ни был опечален, как ни торжественна была минута, но тут он не вытерпел:

— Нейтральная комната? Excusez du peu! Нет, уж извините!

Тут он вскочил, заходил снова скорыми шагами и, наконец, громко расхохотался. Я обиделась. Серов подошел ко мне, товарищески взял за руку и сказал добрым, участливым голосом:

— Не верьте вы книжкам, жизнь умнее их. А главное, вспомните! Вера Павловна с Кирсановым не имели нейтральной комнаты; да я, право, Валентина Семеновна, в Лопуховы не гожусь. Бросимте этот разговор, мы найдем форму для нашей житейской симфонии. Ведь, мы оба композиторы, не правда ли? Две темы есть: я из себя изображаю главную в данной тональности; вы, сударыня, тема доминантная-доминирующая, — галантно слюбезничал он. Среднее развитие двух тем будет уже за границей. A propos, давайте помечтаем о загранице. Мы Великим постом с вами катнем туда, надо пройти все

---

[6] Неравный брак.

вагнеровския оперы досконально; неловко будет, если моя ученица окажется несведущей в произведениях автора, пропагандируемого мною. А что же будет с «Тристан и Изольдой»? — поддразнил он меня.

Он стал допрашивать меня относительно моих денежных ресурсов, которые были весьма ограничены.

— Теперь вы больше нуждаться не будете, — объявил он мне.

— Почему?

— Потому что я получаю сто рублей за каждый полный спектакль оперы «Юдифь», пишу статьи, а за цензорство положено мне выдавать 30 руб. в месяц жалованья...

— Вы цензор? — отодвинулась я от него с изумлением.

— Не пугайтесь, принципиальная особа, я цензор по иностранной литературе и пропускаю статьи непозволительные, к ужасу моего начальства.

— Зачем вы не откажетесь? Все-таки быть цензором некрасиво...

— Почему более некрасиво, чем всякая другая глупая должность? Я бы и не остался, потому что с газетами у меня выходят вечные истории. Я их задерживаю, пока терпение лопнет у почтамтского ведомства; тогда я их отсылаю гурьбой непросмотренными. Но вот в чем дело: не хочу я обижать своего начальника и товарищей; очень они меня любят и гордятся моей «Юдифью», так и прозвали ее своею почтамтскою оперою. К тому же я имею даровой проезд по всей России, и вы им воспользуетесь, когда нужно будет.

— При чем тут моя особа, я понять не могу! — вспылила я.

— Во-первых, мой юный друг, нечего противоречить старому маэстро, как вы изволили меня называть...

— Я вас старым никогда не называла...

— А маэстро называли? Ну, так это во-первых; а во-вторых, перемелется все, мука будет, — сказал он весело.

— Александр Николаевич, я страшно проголодалась, — жаловалась я, чувствуя себя, как дома, в его милой, дорогой мне комнате. Серов засуетился.

— Вот все, чем могу вас угостить: ваш любимый Альберт, пирожки, варенье — кушайте!

Я с аппетитом девочки-лакомки начала уписывать сласти. Серов сел напротив и не спускал с меня глаз.

— Сколько молодости, сколько энергии во всех ваших движениях; когда я гляжу на вас, мне кажется тогда, что переживаю свою собственную молодость! Скажите, вы никогда никого не любили? — спросил он, впадая несколько в элегический тон.

— Никогда, — ответила я, подбирая остатки варенья.

— Нет, вы совершенный ребенок! — сказал он решительно, вставая со своего места. Направившись к столу, он вынул из него альбом с фотографиями.

— Вот портрет моей мамы, я ее ужасно люблю, поедемте к ней когда-нибудь, я ей о вас часто рассказывал.

— С удовольствием; она замечательная женщина?

— Да, если хотите; она не гениальная особа, не доблестная гражданка, но она чудная, любящая мать и геройски перенесла много горя в жизни.

— Расскажите мне про ваше детство, про вашу семью побольше, я все хочу знать.

Серов рассказал следующее:

— Отец мой был человек строгий, серьезный, получивший по тогдашнему времени самое блестящее образование. Вольтерианство pur sang[7] не мешало ему обладать крупными административными способностями, так что, не будь он verrufen[8] в качестве свободомыслящего поклонника великого атеиста, он добрался бы наверное до министерского

---

[7] Чистокровное.

[8] Обесславлен.

портфеля. Весь трагизм его жизни составляла cette carrière manquée[9]. Он ушел в изучение древних классиков, а свою сильную, даровитую натуру приурочил к семейным рамкам и, понятно, производил изрядное давление на всех членов многочисленной семьи. Я помню его выражающим часто энергичное недовольство своей судьбой, и подчас меткие, злые замечания отпускались по адресу тех заправил, должность которых он должен был занять в силу своего ума, таланта и энергии.

Всю свою aigreur[10] он излил на жену свою, нашу маму, женщину далеко не без характера, но не умевшую вследствие молодости своей дать ему отпора. Часто я видел, как она долго стояла перед его дверьми, прежде чем решиться войти и выпросить лишний рубль на хозяйственные нужды. Какие бурные реплики раздавались из-за закрытых дверей! Ума она весьма недюжинного, и чуткость к животрепещущим вопросам, к людям выдающимся делает ее общество приятным для личностей, хорошо ее знающих. Натура у нее независимая, гордая. Теперь, будучи преклонных лет, она не желает быть бременем для своей семьи и живет на свои трудовые деньги. Она начальница богодельни и не желает покидать своего места, хотя дети ее уже все взрослые и могли бы ей дать содержание. Пока отец был жив, мы жили довольно зажиточно, у нас был свой домик, и tout le train de la vie quotidienne[11] был хоть и не на широкую ногу, но довольно приличный. Нас было шестеро: я и умершая сестра Софья, о которой я вам сегодня рассказывал, были старшими. В нас отцовская фамильная талантливость или, иначе сказать, unser Ahnengeist[12] сформован, если можно так

[9] Эта неудавшаяся карьера.

[10] Горечь.

[11] Весь строй будничной жизни.

[12] Дух предков.

выразиться, от первой отливки; наш дед был талантливым естествоиспытателем. В сестре Липочке есть проблески этого духа, но слабее; далее идет полное вырождение наследственных фамильных качеств. Лиза — совершеннейшая наседка, равнодушная ко всем высшим проявлениям духовной жизни. Брат Сергей служит в 3-м отделении офицером...

Я посмотрела с ужасом на Серова и привскочила, как ужаленная.

— Я ждал этого эффекта! — смеясь, усадил он меня на свое место.

— Его нигилисточки очень любят: он им носит папиросы, конфеты и амурные послания от их обожателей. Вот брат Юрий представляет из себя субъекта совершенно невозможного. Он — горький пьяница и совсем негодный человек, доставляющий маме массу огорчений и позорящий в достаточной мере нашу семейную репутацию. Вот вам перечисление всех членов нашей семьи.

— Я хочу знать подробности вашего детства...

— Самое первое крупное воспоминание моего раннего детства, это — покупка на свои деньги старого издания Бюффона. Мне отец подарил деньги по поводу какого-то торжества, мне было ровно 4 года. Живо помню мою радость, когда я, маленький, премаленький мальчуган, весь ушел в громадные фолианты. Потом врезалось мне в память мое пребывание в женском пансионе. Вероятно, оттого у меня столько мягкости в характере. Факт все-таки забавный, и я даже объяснить себе не умею, что побудило родителей отдать меня туда. Помню уроки музыки г-жи Жебелевой. Это труженица, искренно любящая свое искусство; не владея современной пустой виртуозностью, она глубоко внедрила в меня любовь к музыкальной литературе. Мы с ней играли, больше в четыре руки, все, что попадалось под руку; играли весьма толково, а главное — с большим воодушевлением, не мудрствуя лукаво. В результате вышло то, что

эти занятия принесли благотворные плоды в будущем. Я ей душевно благодарен за ее педагогику: ни одна консерватория не могла бы мне ее заменить. Композиторские способности сказались во мне весьма поздно, я чувствовал более склонность к рисованию, хотя в училище правоведения, где я получил свое образование, заметили мою музыкальность, и на вечерах, на которых присутствовал принц Петр Ольденбургский, я изображал для его высочества на виолончели всякие Kunststücke[13], преподаваемые мне виолончелистом Шубертом, за что был осчастливлен одобрительным отзывом со стороны всех присутствующих. Я крепко сдружился с В. В. Стасовым и начал вести жизнь хоть и в стенах правоведнического здания, но совершенно вне всякого школьного режима. Читал я до упаду, играл очень много, беседовал с Владимиром[14] и создал себе мировоззрение, весьма резко отличавшееся от школьного. Отец только ждал моего выхода, чтоб меня lancer dans le grand monde[15]. Он лелеял несчастную мечту: блестящую карьеру, которая ему не удалась, реализовать таким путем. На мою погибель, я умел писать очень хорошие доклады, сочинять записки и прошения, вышел с серебряной медалью, так как учился отлично. Я больше брал памятью и воображением, арифметика мне внушала постоянно глубокое отвращение, зато блистал в тригонометрии, поражая своих преподавателей смелыми комбинациями. «Ты у меня, Миколаец, — говаривал отец, — на большие дела сотворен; кончай скорей и пробивайся умненько, тебе скатертью дорога.

Увы! его надежды не сбылись. После долгого колебания я ему, наконец, поведал свою заветную мечту сделаться музыкантом.

---

[13] Виртуозные фокусы.

[14] Стасовым.

[15] Ввести в большой свет.

— Умрешь в кабаке на рогожке! — кричал он в исступлении. — Ну, какой ты музыкант? Погляди на себя, какая-то размазня, тихоня!

Я, действительно, в молодости был очень тихим юношей и мало интересовался будничной жизнью. Уйду в свою комнатку, там играю или читаю. Зарабатывать я положительно ничего не умел; от товарищей отстал, потому что мы пошли по разным дорогам. Тогда единственную мою нравственную поддержку составляла дружба с Владимиром. Она и тогда не нарушилась, когда меня откомандировали на службу в Крым. В конце концов, я таки поступил в Петербурге на казенную службу. Начальники торопились сбыть меня с рук и как можно скорей.

— Возьмите у меня Серова, — рекомендует меня, бывало, один из них своему сослуживцу по другому ведомству, — он прекрасный чиновник, окончил школу правоведения с медалью.

Таким образом, я переходил из одного ведомства в другое, пока меня не сбыли в Крым. Там я очутился в роли юного Ринальдо, попавшего в волшебные сады чародейки Армиды. Моя Армида была хотя немолода, но обольстительно хороша. Существовала в Крыму одна греческая семья, в которой находилось пять красавиц дочерей: рослые, здоровые, с правильными чертами лица, с южными чудными глазами, все они служили украшением обитаемого ими края. Когда император Николай Павлович приехал в Крым, то обыватели поспешили ему выставить всю пятерку напоказ. Он ими залюбовался, выразил свое благосклонное внимание тем, что даже заговорил с ними. Одна из них, именно Марья Павловна, которая связала свою судьбу с моей, была та самая красавица, которую Пушкин воспел в «Бахчисарайском фонтане». Ей я обязан весьма многим. Я не доверял своим силам, был нерешителен, в будничной жизни путался, тяготился малейшей заботой. Поняла ли она меня,

или в воображении ее составился образ фантастического юноши, томящегося от неверия в свои способности и силы, — разобраться я не умею, но поддерживала она меня со свойственною ей энергией, вселяя в меня уверенность, что я должен создать что-нибудь крупное в музыкальной сфере. За это я ей бесконечно благодарен, хотя во всех других отношениях мне пришлось из-за нея испытывать большия неприятности и попадать в невозможные ситуации. Меня не покидало никогда сознание, что Ринальдо есть пришлый гость, «до» и «после» него чародейка расточала свои волшебные чары на других, быть может, более достойных ее внимания. То, что в молодом современном поколении резко бросается в глаза, это — его принципиальность и какая-то кичливость в вопросах чести и нравственности, которых они, к слову будь сказано, еще на практике не успели применить; это в мои молодые годы не входило в обиход, а у Марьи Павловны отсутствовало совершенно. Для нее не существовало дурных поступков, брезгливости в этом отношении она не ощущала. В ней есть хорошие свойства (мерить ее обыкновенным аршинчиком невозможно), она, бесспорно, принадлежит к исключительным натурам; ни перед чем не отступится, если она чего-нибудь пожелает. Начитана в достаточной мере, виды видала на своем веку, умеет обворожить человека, если ей это нужно. В ней сказываются все свойства давнишних предков: обладая мощным телом, она предается первому порыву физического движения. Известное свободомыслие и легкую современность она иногда на себя напускает, но все это ненадолго и постольку, поскольку ей это приятно. Как истая гречанка, она унаследовала от своего народа хитрость и эстетический вкус.

— Ах, что я сделала! — прервала я Серова.

Все время, пока он вел свой рассказ, я механически вертела кисточку у бархатной подушки, пока, наконец, не оборвала ее.

— Теперь я больше не могу рассказывать, — решил Серов. — Только благодаря тому, что залюбовался вашей ручкой, как она живо перебирала бахрому кисточки, я мог так долго просидеть на одном месте. Вы меня как будто замагнетизировали.

Действительно, Серов уже опять забегал по комнате.

— А знаете, с Гегелем случилась та же самая история. На его лекциях присутствовал студент, у которого недоставало одной пуговицы на сюртуке. Лектор постоянно смотрел на это пустое место. Вдруг студенту вздумалось пришить пуговицу, лектор начинает читать... глядит на место, где обыкновенно отсутствовала она... пуговица торчит!! Баста! Профессор сконфужен, лекция приостановлена, течение мысли нарушено...

Мы оба развеселились.

— Вы мне только еще одно скажите: когда Марья Павловна слушала в первый раз ваше произведение, очень она восторгалась?

— Да, но не в такой мере, как моя мама; Марья Павловна уверяла, что ждала от меня именно такого результата; для мамы это было совершеннейшею неожиданностью. Она как будто не верила в мое призвание, да и отец очень повлиял на нее.

— А он, как вы думаете, сочувствовал бы вам теперь?

— Если бы я пользовался блестящим денежным положением à la Rossini в Париже, то наверное да, но, ведь, русский композитор должен быть обеспечен помимо музыкальных доходов. Глинка был помещиком, Даргомыжский — не знаю, чем живет, но наверное не оперными доходами.

— Однако, уже рассветает, — удивилась я, видя, как сквозь занавес пробивается утренний свет. — Что скажет ваша строжайшая хозяйка, Frau Stamm?

— Она к вам питает величайшее почтение, потому что я сказал ей, что вы моя ученица, посланная от великой княгини.

Я укоризненно покачала головой. Серов же перевернулся на одной ножке, скорчил комическую физиономию. Мы оба расхохотались.

— Все-таки я пойду к ней, она обыкновенно ждет меня.

Когда у Серова были вечера, то я находилась в страшном затруднении насчет возвращения ночью домой. Петербурга я боялась, провожать меня было некому, ездить было не на что. Его хозяйка любезно предложила мне свою комнату для переночевки, я пользовалась ее любезностью и оставалась у нее после всех званых вечеров.

— Итак, милая ученица (он произнес это с особенным ударением), как вы справитесь с сегодняшней задачей?

— Из всех задач, дорогой маэстро, сегодняшняя — самая трудная для меня, и за блестящее решение ее не ручаюсь.

— Надо же нам двойной контрапункт пройти, наконец, — сострил он.

— Боюсь рутинных форм, как вы знаете, — продолжала я разговор, в котором сквозила далеко не музыкальная тема. — Спать пора! — добавила я и стала прощаться.

— Я вам посвечу!

Серов взял канделябр, проводил меня до коридора, подшутил насчет нейтральности его, остановился у своих дверей и вдруг гаркнул во весь голос «buona sera» из «Севильского цирюльника». Я вздрогнула, испугавшись более за жильцов, спавших в соседних комнатах, шепотом просила его быть потише, но в него въехал шаловливый дух, «Poltergeist»[16] и он не унимался. Я ускользнула за дверь хозяйской комнаты и посмотрела на него в щель: он стоял

[16] Бесенок.

еще у своих дверей с юным мальчишеским выражением лица и хриплым шопотом продолжал прощаться со мной, напевая россиниевскую арию. Я помирала со смеху...

IV. Сватовство Серова

На следующий день я Серова не видела, не хотела к нему заходить и занялась дома решением задачи двойного контрапункта. Ох, не легка была эта задача!! Думала... думала... ничего не придумала. Шутки шутить с Серовым я не хотела: моя принципиальность и узко-буржуазное, честное домашнее воспитание предохранили меня от светского кокетничания; а против брака и семьи бунтовалась вся моя артистическая натура. Как в подобных случаях всегда бывает, я предоставила все судьбе. Что будет, то будет! Поздно вечером пришла весточка: это было первое письмо, полученное мною от Серова. «В. С.! за что же вы меня мучите? отчего вы не пришли? Не знал, как день прокоротать, все вас поджидал! Вам говорить, вас слушать, быть вместе, наконец, — вот чего я хочу, о чем томлюсь... измочалили вы меня вконец, я становлюсь ни на что негодным. Завтра я должен вас видеть!! До свидания!!!»

Утром на следующий день я была в страшной нерешительности: идти, не идти? Что я ему скажу? Занятия нарушились; ответ требовался твердый, ясный, решительный... а решать сразу страшно! Чтобы как-нибудь заглушить свою душевную тревогу, я ни с того, ни с сего вздумала заняться стиркой. При всей моей неумелости, меня, особенно в минуты трудные, тянуло к физическому труду. Только что я взялась за чистку манжет, как вдруг... звонок. Сердце мое дрогнуло... бегу к дверям... это он!!!

Когда Клерхен увидела своего Эгмонта в блестящем, драгоценном наряде испанского гранда, она вскрикнула от изумления; когда же я увидела своего Эгмонта, преобразившегося в юношу, с сияющим, радостно-счастливым

лицом, я не вскрикнула, нет! но... задача двойного контрапункта была решена и бесповоротно. Что мне говорил Серов, держа меня за обе руки, еще влажные от мытья; что изображала из себя моя приятельница, стоявшая поодаль, я не помню! Знаю только одно, что его восторженный взор вскружил мне голову, и на вопрос:

— Скажите хоть слово, одно, последнее! последовал ответ:

— Я без вас жить не могу!

Ответ этот привел Серова в неистовое, бурное настроение. Он уверял, что в первый раз в жизни нашел квартиру без расспросов и обычных для того времени мытарств; тем более его подвиг был достоин внимания, что я занимала комнату в каких-то трущобах, далеко не в аристократическом квартале.

— Вот что значит инстинкт! Тянуло меня к этому дому — зашел, а вышло, что я попал именно туда, куда следовало!

Немного погодя я попросила позволения позвать одну старушку, его поклонницу, которая мечтала о недосягаемом счастии увидеть автора «Юдифи» поближе, не со сцены. Старушка эта была чутка к музыкальным красотам и боготворила Серова, как творца своей излюбленной оперы. Она была бедной швеей, пробивавшейся изо дня в день, что не мешало ей обладать замечательно живым умом и горячей, отзывчивой душой. Я ее очень любила. Сбегав за ней, я попросила ее немедленно к себе. Она молча пошла за мной прямо от работы, даже не принарядившись (о чем она после очень сокрушалась). Не дав ей времени опомниться, я ее встретила следующими словами:

— Вот Александр Николаевич Серов, мой жених!

Взяв его за руки, я торжественно поцеловалась с ним. Старушка чуть ума не лишилась!.. Долго стояла она неподвижно, признала его, наконец. Да! это был тот Серов, ко-

торого она жаждала видеть; лицо ее выражало глубокое благоговение. Внезапно обернувшись ко мне, она спросила:

— Верно ли я расслышала? Он женится на вас? Не подшутили ли вы надо мной, старухой?

Серов подтвердил мои слова. Тогда она решилась подойти к нему и заговорила растроганным голосом:

— Поберегите ее, батюшка, поберегите! добрая у нее душа! много она перенесла горя, хоть и молода еще годами! Говорить нечего, счастье великое выпало на ее долю, и если она зазнается, то пусть лучше его не изведает! А все-таки поберегите ее, молода уж очень она, вот что!

Старушка залилась горькими слезами. Серов бережно обнял меня, подвел к ней и сказал просто, без всякой вычурности:

— А вот увидите, Ирина Алексеевна, еще как счастливы-то будем!

Не верить в это счастье нельзя было, глядя на наши оживленные лица. Старушка окинула нас испытующим взором и пророческим тоном произнесла:

— Говорила я вам, В. С., что придет какой-нибудь принц, оценит ваш талант и вознаградит вас за ваши труды... вот он, принц-то, явился!

Вдруг съехав на фамильярный тон, прибавила она:

— Уж я признаюсь вам, голубчик Александр Николаевич, не сердитесь на меня глупую, необразованную старуху: вы мне казались прежде ста-а-арым стариком, а теперь вы словно помолодели, или я плохо вижу, но совсем вы молодец молодцом передо мной стоите.

— Горе не красит человека, а радость, да такая, хоть кому возвратит молодость.

Тут почему-то они расцеловались.

— Господи, Господи! — набожно перекрестилась старушка, — есть же великие люди, услаждающие нашу убогую жизнь своими талантами, да еще не брезгают нами,

маленькими мошками. Господи, спасибо Тебе, Творцу Небесному, за этакую радость, какую Ты мне, грешной, доставил сегодня!

Старушка удалилась; от нее так и веяло теплотой и задушевностью.

Очутившись одни, мы в первый и единственный раз в жизни не знали, о чем беседовать. Вагнер, Бетховен, Лист и Бах, все наши старые друзья, стали чужды нам, хотя еще за два дня духовное общение с ними служило нам связующим звеном и мы были так счастливы находиться между ними. Довольно странно было видеть нас разговаривающими о погоде, о дурной мостовой. Я почувствовала неимоверную усталость. Серов уехал, взяв с меня слово, что я вечерком загляну к нему. По уходе его тяжелые думы охватили мою душу. О чем я думала? Думала я все на одну тему, которая меня до такой степени расстроила, что я вечером явилась к Серову с заплаканными глазами.

— Что с вами? Что случилось? — испуганно воскликнул он. Я бросилась к нему и на груди его выплакала свои девичьи слезы.

— Боюсь за вас, боюсь за себя, боюсь за свою свободу: я не могу свыкнуться с мыслью, что не буду более учиться. Я чувствую, что теряю почву под ногами, меня кто-то толкает в совершенно чуждую для меня жизнь... Боже мой! как мне больно... тяжело! — Глухие рыдания заглушали слова. Серов гладил мои волосы, участливо приласкал меня, но успокоить не сумел. Все его доводы рушились перед моими, хотя мы были одинаково неопытны в практической жизни; я понимала только одно, что от меня требуется жертва и что я не могу ее принести без боли. Его утешения меня даже раздражали. Предложение жить в отдельных двух этажах, чтоб не мешать друг другу заниматься музыкой, мне показалось далеко не разумнее нейтральной комнаты! Не в этажах было дело, не в нейтральных комна-

тах, а в том сознании, что жить жизнью трудовой, ученической, о которой я тогда мечтала, мне больше не представлялось возможным. О Серове я забыла в тот миг: эгоизм, присущий артисту и очень юному существу, охватил меня всецело. Серов растерялся. Не ему, понятно, должна я была выплакать свое горе; но не было другого, более близкого человека, и я не задумалась нисколько о том, что отравляю ему этими слезами только что пережитые счастливые моменты. Когда я несколько успокоилась, Серов почувствовал свою силу и, бросив невольную робость (охватывающую так часто сильные натуры при виде женских слез), решительными, твердыми шагами подошел к органу. Он никогда не фантазировал за инструментом, но в этот единый раз, когда разнообразнейшия чувства, теснившия его грудь, рвались наружу, он стал импровизировать... Что это за чудная была импровизация!! Это был целый мир вдохновенных звуков, уносящих слушателя в иной, возвышенный мир. Благодатное чувство самозабвения снизошло на меня, и горе мое затихло. Я глядела в одну точку, на эту серую маленькую фигуру, которая все росла и росла, все поднималась; и чем более в моих глазах она возвышалась, тем ниже, тем мельче я становилась сама перед собой. Уж не эгоистические слезы меня душили, — нет! моя грудь подымалась от нравственной силы и потребности принести нужную жертву тому, кто сумел звуками вызвать дивное перерождение. Серов все играл и как будто слился со своим инструментом; гармония становилась все мощней, глубже; орган никогда не издавал таких богатых, полных содержания звуков; во всей серовской музыке не находила я такой сильной и вместе с тем умиротворяющей мелодии. Я подошла к органу, опустилась на колени около него, и так мирно, тихо, хорошо стало на сердце, словно горячая молитва подкрепила мою измученную душу. Когда он кончил, я осталась все в том же

положении; Серов понял меня... он, как бы благословляя, положил свою руку на мою голову. Я медленно поднялась и твердым голосом сказала:

— Я буду вашей женой, я хочу быть вашей женой!

Серов стоял, глубоко потрясенный: на выразительном его лице лежал отпечаток глубокого раздумья; в глазах светилась кроткая, добрая мысль; голова была не гордо закинута назад, а какая-то смелая отвага заставила его держать ее высоко.

— Так как мы с вами люди, не признающие рутинной обрядности, то церковное бракосочетание может нас интересовать только со стороны неизбежной формальности; этот же интимный союз в момент, вызванный высоким полетом наших одинаково настроенных душ, будем считать настоящим актом духовного нашего бракосочетания. Итак, я вас приветствую, как жену свою, и считаю ваше слово ненарушимым.

У него висело распятие из слоновой кости; он подвел меня к нему.

— Я всей душой люблю Христа; когда глядишь на его изображение, чувствуешь, что тебя приковывает к Нему крепкая высоконравственная связь, и еще смелее ринешься в борьбу за свои идеалы... Культов я не признаю — музыка для меня есть религия, вера, нравственность — все!!

Постояв перед распятием, Серов предложил сыграть фугу Баха.

— Он был нашим сватом, пусть теперь будет нашим посаженым отцом.

Он выбрал E-moll'ную. Она гармонировала вполне с нашим настроением, и мы сыграли ее, как будто разговаривали на языке, еще более родном, чем русский.

Я собралась идти домой. На прощанье он мне сказал:

— Не убивайтесь же, дорогая, ведь и мне в голову не приходило искать себе жену; я был уверен, что умру холо-

стяком, но нельзя же идти против судьбы — так следует поступать, а не иначе! Вы видите, я не колеблюсь, ни на минуту не задумываюсь о том, что я могу выиграть или утратить, связав свою жизнь с вашей. Так должно быть! «Es muss sein», — цитировал он motto из бетховенского квартета. Я искренно раскаивалась в своем малодушии и потому молчала, опустив глаза.

— Завтра едем к маме; она будет на седьмом небе от радости, что все так благополучно обошлось.

Слегка прикоснувшись губами к моему лбу, он прошептал чуть слышно: «Не унывайте!»

Я взглянула на Серова глазами, преисполненными глубокой веры в него, и встретила его любящий, ласкающий взор.

— Моя невеста! — невольно простер он ко мне руки.

Раздался звонок, я поспешила домой.

V. Серов в роли жениха

Поехали мы на следующий день к матери Серова; она любезно вышла ко мне навстречу.

— Надесь, что вы во мне найдете добрую свекровь, — ласково приветствовала она меня.

Она была уже преклонных лет; на строгом лице, с крепко сжатыми губами, свидетельствовавшими о безропотно перенесенном страдании, в глазах светилась чуткая душа; быстрая походка и необычайная подвижность напоминали сына. Она не была многоречива, привыкла скрывать свои чувства, но на этот раз ее радостное настроение явно обнаружилось. Хотя молодость моя ее несколько смущала, но материнское сердце билось учащенно от мысли, что ее сын, ее любимый первенец, женится.

И хорошо же было в ее чисто прибранных комнатках! Старая мебель, старинная посуда, благоустроенное хозяйство, тишина и какая-то особенная благонравность (другого

слова не приищу) составляли их привлекательную сторону. Сама Анна Карловна была чрезвычайно проста в обращении, хотя тонко понимала жизнь и совсем не походила на старушек того общества, к которому она принадлежала. Никакой чопорности в ней не было; склонность читать мораль также отсутствовала, к великому моему удовольствию; молодежь она не ругала, хотя это было существеннейшею принадлежностью пожилых дам из порядочного круга; особенно мила была она тем, что унылыми предсказаниями не разбивала молодых иллюзий, — легко, весело дышалось в этих уютненьких уголках. Диванчиков, скамеечек, подушечек было тьма-тьмущая, и непривычно мне было видеть Серова в роли почтительного сына, расплывающегося от буржуазного довольства, которое он испытывал, прохаживаясь по всем «маминым» комнаткам.

— Вот по этому кожаному дивану мы все детишки бегали с особенным наслаждением, помнишь, мама? Отец, бывало, за ухо вытащит провинившегося из-за этой широкой спинки. А вот часы, которые постоянно смущали бабушку. «Эки каки часы, — бывало ворчит она, — все рано да рано, а к обедне опаздываю!» А мы возьмем да переставим их исподтишка. Ужасно любили дразнить бабушку. Уморительная она была! Помнишь, мама, как она при гостях внезапно встает с кресла и объявляет им, говоря о себе в третьем лице: «А бабушка сейчас в баньку пойдет!» А вот кресло папино, сидя на котором, он меня частенько пробирал... тут чашка, там блюдце, здесь скамеечка — все эти мелкие воспоминания меня сразу перенесли в чужую семью, которая становилась теперь моей. С жадностью вглядывалась я во все предметы, которые когда-то окружали дорогого мне человека. Здесь Серов не был знаменитым автором «Юдифи», которого все боялись за его злые критики: простым смертным сидел он между нами, и при мне эти стены были свидетелями только доброго, ласко-

вого, милого обращения сына с любимой матерью. У меня же в этих стенах возникли картины, разрушавшие окончательно строгий облик бичующего Зоила: и он рвал штанишки, и он объедался конфетами, и его пробирали по-отечески — все, как у других, «ganz просто», пояснял мне, смеясь, Серов. Именно у матери его, прижавшись так уютно к уголочку старого дивана, я поняла только, как глубоко внедрилась в Серове семейственная жилка, почему он не колебался в решении своем вступить в брак. Видимо, у матери и у сына женитьба была заветной мечтой, которую они с течением времени привыкли считать невыполнимой. Мать меня осторожно, неспеша вводила в свою колею, снисходя к моей молодости, щадя ее и прощая многое, что позднее должно было выработаться самой жизнью. О том, был ли выбор сына ей по душе, она ни разу не обмолвилась; она ему наедине не выражала ни малейшей критики, а впоследствии мы полюбили друг друга горячо и искренно.

Свадебный разговор был, конечно, существеннейшей темой беседы в первый наш визит. Избегая толпы любопытных зрителей, мы решили венчаться вне Петербурга, а будучи оба врагами церемоний, отказались от всяких свадебных пиршеств. Я предложила совершить обряд в Москве, так как Серов там был еще малоизвестен. На днях мы должны были ехать. Мать деликатно скрыла свое мнение; я так и не знаю, было ей больно отсутствовать на свадьбе, или относилась она безразлично к этому обряду; вообще она никогда не противоречила и не выражала ни малейшего протеста. Не то было с сестрами, с которыми мне пришлось тут же познакомиться. Тотчас втянули они меня в подробное описание их семейной жизни; жалели о том, что на свадьбе нельзя будет присутствовать; хихикали над моим отвращением к хозяйству; пугали детьми, их болезнями и пр., и пр.

— Не верь им, — утешал Серов меня, когда мы ехали на обратном пути, — мы найдем наверное способ повести разумно нашу жизнь. Хозяйства нам никакого не нужно; я буду получать много денег, наймем экономку, а все прочее — пустяки.

Тут посыпались градом ласковые слова... лихач-извозчик мчался по пустынным улицам, закидывая нас комьями свежего снега; звездное небо светилось так мирно над нашими головами, — какие же возможны после этого мрачные мысли?

— Извозчик, стой! — вдруг громовым голосом остановил его Серов. — Поезжай в Думу! Ведь, я совсем забыл, что сегодня у меня лекция. Кажется, уж поздно! Во весь дух гони лошадь!

— О чем ты сегодня будешь читать?

— О твоих глазах!

— Нет, серьезно, ты же не готовился к лекции?

— Я никогда не готовлюсь, но сегодня боюсь, что среди лекции заговорю о своей женитьбе.

Если это случилось не совсем так, то все-таки не обошлось без курьеза. Мы подъехали, наконец; публика еще не разошлась, но сильно недоумевала, почему Серов не предупредил о том, что лекция не состоится. Всевозможные профессорские «четверть часа» давно прошли, лектор, наконец, появляется. Видимо, ему было не совсем ловко, он пытался извиниться... но что это был за оригинальный способ испрашиванья себе извинения у публики! Держа меня за руку, точно маленькую девочку, он с сияющей блаженной улыбкой, войдя в залу, громко, внятно объявил:

— А я женюсь!

Мигом аудитория преобразилась: слушатели повскакали со своих мест, окружили нас, поздравляли; одна дама бросилась меня целовать, уверяя, что это вполне «органический» брак (она слышала про меня от Славинского). Во-

обще радостное выражение лица Серова сообщилось присутствующим, и ему охотно простили его запаздывание. Образовалась шеренга, меж которой мы торжественно прошли до кафедры; я села против лектора и со страхом следила за ним, вспомнив его опасение насчет возможного включения в лекцию неподобающего мотива о свадьбе. Лекция прошла благополучно. Серов читал о назначении оперы в наше время: остроумно, легко, игриво нанизывал он на одну блестящую нить (не отступая от основной идеи) смелые сравнения, веселые анекдоты и массу фактического материала.

На следующий день мы уже были на вокзале. Тут произошло первое столкновение двух разных принципов. Он желал ехать первым классом, а я третьим, — помирились мы на втором. Вообще Серов понимал, что нас разделяло четверть столетия, потому он считался с возможностью частых столкновений, не обескураживался, когда они возникали, руководствуясь воззрением, делающим возможным обоюдное счастье: каждый должен считаться с соответствующей ему эпохой, но, понятно, не становиться ее рабом. В вагоне мы, не сговариваясь, избегали беседовать о музыке; нас интересовала сама жизнь, мы сами, наши родственники; искусство же пока не хотелось впутывать в эту вереницу будничных интересов. Родители мои и не подозревали о том, что я выхожу замуж за «политического интригана»; впрочем, они на меня давно махнули рукой, и с этой стороны мне нечего было опасаться; но сестра моя, которую я безумно любила, должна была не сочувствовать этому браку, и я этого боялась. Приехали мы к родителям без всяких приключений; было уже довольно поздно. Серову не следовало появляться в этот вечер в мою семью, а утром честь-честью, как подобает солидному человеку, просить руки дочери. Нашей сообразительности на это не хватило. Ввалились мы к ним в 10 часов вечера, подняли

стариков из постели, перепугали всех моим внезапным приездом. Когда же Серов удалился, то мать моя разразилась самой беспощадной критикой его наружных недостатков и нравственной неблаговоспитанности, находя его приезд со мной, молодой девушкой, компрометирующим в глазах соседей. На другое утро Серов явился бодрый, свежий, любезный, так очаровал моих стариков, что я только диву давалась, — крепость была взята без боя. Объяснение с моей сестрой, которая имела громадное нравственное влияние на меня и которую я, любя, все-таки боялась, было еще впереди. Результатом этих объяснений было долголетнее расхождение. Серов знал молодежь 60-х годов только по слухам; я же не могла в этом смысле служить ему образцом, потому что по юности своей не была тверда в выработанных тогда принципах: они рассыпались в прах перед могучим критическим умом Серова. В обществе, окружавшем мою сестру, находились типичные представители лучшей научной молодежи того времени, которые в зрелом возрасте почти все заняли видные места в общественных должностях. Серов пожелал посетить со мной этот кружок. Скромно, безмолвно провел он весь вечер, по-видимому, не интересуясь ничем; несколько же месяцев спустя он как-то вздумал «критику навести» на произнесенные там речи... жутко мне стало!

Как мы ни откладывали визита к священнику, надо было, наконец, отправиться хлопотать о бракосочетании. Входим к нему с довольно солидными лицами. Священник, выслушав внимательно просьбу о совершении обряда, любезно спросил:

— Вы когда намерены венчаться?

— Чем скорее, тем лучше: хоть завтра! — ответил Серов.

У священника моментально изменилась физиономия. В предвкушении приятной беседы у него на лице разлилась было сладчайшая улыбка, но после слов Серова ее

сменило осторожно-брезгливое выражение лица, которое бывает у человека, рискующего против своей воли попасть в свидетели какого-нибудь уличного скандала.

— Вы православные? — строго спросил он.

Я объявила, что реформатка.

— Так вам, милостивый государь, грех не знать, что в Рождественский пост у православных бракосочетание воспрещается.

Водворилась полная тишина. Священник строго, внушительно взирал с высоты своего величия на маленькую фигуру провинившегося; тот опустил скромно глаза, чтоб не выказать неуважения батюшке: лукавый кобольд соблазнительно манил к взрыву неудержимого хохота.

— Да вы кто такие будете? — подозрительно спросил священнослужитель.

— Я — музыкант, — с комическим смирением ответил Серов.

Извиняясь за доставленное беспокойство, мы распростились с батюшкой и бросились стремглав к выходным дверям, чтоб дать волю душившему нас смеху. И посмеялись же мы! Узенький московский переулочек так и огласился нашим звонким хохотом; даже проходящий люд останавливался и с недоумением глядел нам вслед.

— Да как же это твои-то сестры не предупредили?

— Бог их знает, у нас никогда посты не соблюдались, — сквозь слезы, закашливаясь, ответил Серов.

Оправившись, наконец, от нанесенного батюшке визита, мы задумались над вопросом: что же теперь делать? На Серова почему-то нашло «ослиное упорство», как он сам выразился, и он дал себе слово поставить на своем: заставить попа венчать постом. Пошел он к другому священнику, стал его соблазнять деньгами. Давал 100, 200, 300 рублей, — поп не согласился! Серов затуманился и впал в хандру. В один прекрасный день Серов разразился

воркотней, жалобой на судьбу, совершенно несвойственным ему брюзжаньем.

— Какой я жених, черт возьми! только смех один! Это положение невообразимо глупое. Promis! Обещанный человек!., on est plutôt compromis par une pareille situation[17]. Зачем эти обряды несносные? То ли дело в прежния времена, когда похищали своих жен... или договоры частные заключали. И комната какая... чисто лакейская... я чувствую себя в этой проклятой Москве, как в железных оковах.

Серов спотыкался на мебель, мимоходом ронял стоящие на столе предметы, с каждым словом приходил все в большее неистовство. В Петербург следовало возвратиться к следующей лекции; я предложила ему ехать одному, а меня оставить до конца поста в Москве; но предложение это вызвало такой бурный протест, что я поспешила взять его назад. Собственно говоря, я понимала Серова, — он за последнее время выбился из колеи; уже месяца два прошло, а он серьезно не принимался еще за вторую оперу; покончив с вопросом о женитьбе, он надеялся снова войти в спокойную, ровную, правильную жизнь. Наконец, я решилась рассечь Гордиев узел.

— Знаешь, что я придумала? Так как в Петербурге никто не заботится о разных постах, то объявим себя повенчанными; в случае чьей-нибудь придирки, можно сказать, что за большую сумму знакомый священник согласился нас венчать. Здесь ты нигде не был у своих знакомых, объяви прямо, что ты женат. К тебе же доверие мое безгранично; я знаю, что ты исполнишь свое намерение сделать меня своей легальной женой.

Надо было видеть его беспредельную радость! Тут же в гостинице, среди бела дня, он схватил меня за руку и

---

[17] Скорее чувствуешь себя скомпрометированным подобным положением.

проплясал со мной мазурку! Вообще этот танец играл в нашей жизни немаловажную роль. Серов выплясывал мазурку по старинным правилам: мягко выступая на носочках, с округленными движениями руки, грациозно гармонирующими с па, которые вытанцовывались с неподражаемой плавностью, он лишь изредка нарушал их легким притопыванием ножкой, обутой в мягкую обувь, без каблуков.

— Сделаем сегодня репетицию, ты хотел меня после свадьбы познакомить с Одоевскими, начнем с них! — подзадорила я его.

— Великолепно! — воскликнул он, выкинув на ходу еще одно грациозное па.

Вечером мы помчались к князю Одоевскому. Серов велел лакею доложить: А. Н. Серов с женой. Князь старческими шажками поспешно поплелся навстречу; облобызался с Серовым, радовался несказанно его приезду и удивлялся, что ничего не слыхал о женитьбе. Супруга его, довольно тучная особа, редко разлучавшаяся с креслом и своей неотлучной собачкой, ради такого торжественного случая решилась покинуть их, чтобы посмотреть на женатого Серова.

— Ну, уж не сочиняйте, батюшка! Что это за жена? да это ваша дочь! — уверяла она.

Князь очень любил Серова, тотчас же повел его в свой кабинет, куда и я последовала за ними. И чего-чего там только не было: акустические аппараты, электрические приборы, книги... ноты! Князь интересовался в равной степени народной музыкальной грамотностью, опытами по акустике, контрапунктом, беллетристикой, гастрономией и философией; поэтому он притягивал к себе массу людей и со всеми был одинаково ласков, приветлив. Прислушиваясь к его разговору, я часто не умела различить, о каком предмете он, в сущности, говорит. Во время опыта акустического аппарата он вдруг вспомнит о покупке герметически

закупоренной медной кастрюли новейшего изобретения, тотчас же зовет лакея, чтоб тот ее принес из кухни. Заговорив о народном образовании, притащит целую груду книжечек о грамотности, тут же читает выдержки из новой брошюры Шопенгауэра. Гравюры... фотографии... офорты! И удивительно симпатичное впечатление производил князь своим милым обращением с людьми; это было олицетворение гармонического сочетания аристократического благовоспитанного джентльменства с чуткой, художественной душой. Сильная склонность к кабинетной учености убила под конец артиста; но с нравственной стороны он до гробовой доски остался все тем же человеком, мягким, гуманным. С Серовым князь носился, как с приезжей примадонной; тотчас собрал кружок слушателей, и «Юдифь», если я не ошибаюсь, сделала свои первые шаги в Москве именно в салоне В. Ф. Одоевского. Изо всех слушателей он один понял всю суть и все значение этого произведения. Немедленно появилась на столе фотография Делакруа «Юдифь» и еще одна старых мастеров из итальянцев. Говорилось о драме Геббеля и Джиакометти, — драма, которая преимущественно повлияла на решение Серова писать оперу «Юдифь». Серов все знал, все помнил, обо всем говорил ясно, точно, красиво... в первый раз я его наблюдала в чужом обществе, видела, как он первенствовал, как ему поклонялись.

— Cher M. Seroff, votre petite femme a grande envie de vous avaler[18] — воскликнула вдруг княгиня. Ей было скучно, она была рада найти комический повод прекратить серьезный разговор. Замечание это привело общество к желанной цели: дружный смех отвлек всех от водворившейся беседы, и она была заменена легкой болтовней светской гостиной.

[18] Ваша маленькая жена имеет большое желание вас проглотить.

— Александр Николаевич, встаньте рядом с вашей женой. Но, ведь, это замечательно, как они подходят друг к другу. Woldemar, regardez! это настоящие петербургские карлики! Я вас иначе не буду называть. M. Seroff, ублажите вы меня, старуху, обнимите votre petite femme; люблю до смерти видеть, как конфузятся молоденькия дамочки!

Как ни унимал ее князь, княгиня попала в игривый тон и не отступала от него. Нас усадили, наконец, играть в 4 руки. Одоевский загромоздил нас нотами, мы играли до упаду, пока княгиня не отозвала нас в столовую. Роскошный барский ужин, с лакеем в галунах за каждым стулом, как-то странно контрастировал с простой, душевной беседой, которую князь умел вести со своими гостями. Много смеялись, чуточку посплетничали, немножко позлословили, острили, шутили, пили тосты, заставили молодых «подслащивать мед» и отпустили нас домой с самыми горячими, самыми душевными пожеланиями.

Серов довез меня к родителям и дорбгой дурачился, как школьник. Он был очень доволен тем, что: «хоть не женат, а все-таки имею при себе жену!»

На следующий день пришло приглашение Серову и «супруге» его из московской театральной школы для ознакомления с ее устройством. Мы туда отправились вместе. Нас водили повсюду, показали залы, коридоры, — словом, обход был сделан по всем правилам казенной инспекции. Нам предложили зайти в класс, чтобы присутствовать во время преподавания всеобщей истории. Сначала все шло, как следует, — посадили нас у кафедры, учитель любезно расшаркался, ученицы робко приподнялись со своих мест. Серов с шапкой в руках принял вид вежливо скучающего слушателя; я же, сама недавно сидевшая в школьных рядах своих приятельниц, понимала всю тревогу девиц; их страх сообщился мне, и я трепетала вместе с ними. Учитель вызвал одну из учениц, спросил

про пирамиды; она сгорала со стыда, но ответа не могла дать. Вызвал он другую — та же история! Девица, долженствующая наименовать египетских царей, окончательно провалилась. Я не вытерпела, обратилась к учителю с вопросом: зачем, собственно говоря, девицам в театральной школе требуется знать об египетских царях? совершенно достаточно знать свою отечественную историю и пр. и пр. Это был нелепый взгляд того времени, которого я глубоко сознавать не могла, хотя говорила о нем горячо, даже с увлечением. Будь учитель постарше, поопытнее, он оборвал бы меня одной фразой: я должен придерживаться программы, — разговор прекратился бы тотчас, но он вступил в спор. Невозможно себе представить в наше время ситуацию, в которую я поставила его, себя и учениц. Продолжать класс было уже невозможно, порядок был нарушен, девицы ликовали, а Серов сидел все время безмолвно на своем месте. В школе поднялся чистейший содом; до нас долетали голоса, споры, какие-то упреки... каша была заварена, и, к сожалению, учителю пришлось за нее пострадать: его лишили места преподавателя, как я потом узнала и о чем сильно сокрушалась, так как я одна была виновна во всей этой пертурбации. На возвратном пути Серов был неразговорчив и особенно сосредоточен; я испугалась, думая, что доставила ему неприятность своей неуместной выходкой.

— Сознайся, что тебе страшно связать свою судьбу с такой бестактной женой! Бога ради, скажи мне хоть слово! выругай меня, но только не молчи!

— Что ты выдумала, на кого и за что мне сердиться?

— Так ты со мной согласен был, ты разделяешь мой взгляд на преподавание истории?

— Я, лапочка, не слушал, о чем вы там толковали, — рассеянно ответил он, — я обдумывал план для новой оперы, я, вероятно, остановлюсь на Гусситах.

Этим эпизодом кончилось наше московское гощение.

VI. Жизнь в Петербурге до поездки за границу

Как я предполагала, так и было: в Петербурге никому в голову не пришло сомневаться насчет нашего брака. У Frau Stamm была нанята для меня комната, отделявшаяся от серовской «нейтральным коридором», а так как у меня приданого не было никакого, то переезд мой не вызвал ни малейшей суеты. Серов мог сразу войти в колею обычных своих занятий. Роялем своим я пользоваться пока не могла (комната находилась в слишком близком соседстве с Серовым). Рояль был для меня лучшим и единственным другом в Петербурге; перевозя его к Серову, я знала, что моя интимность с ним порвется. Хмурая, шла я за носильщиками, выступая медленными шагами среди глухой улицы, по которой его несли. Неожиданным образом мои мрачные думы были прерваны знакомым голосом:

— Ба, что за траурное шествие! чистейшая картина под заглавием: Les adieux de m-me Seroff avec les misérables quartiers de Pétersbourg![19] Садись, я тебя подвезу к твоему новому жилью.

Поехали... С этого момента меня величали супругой Серова.

Первая зима нашего совместного житья прошла довольно тихо, в правильных, равномерных занятиях. Надо сознаться, что день у нас начинался чрезвычайно оригинально: часов в девять, до чая, после первых утренних приветствий, мы торжественно протанцовывали несколько туров мазурки, служившей таким образом открытию дня, только не веселья и развлеченья, а серьезных, усидчивых занятий. Этот небывалый способ салютовать наступающий день продолжался всю зиму; я помню, как эта ритмическая

---

[19] Прощание m-me Серовой с мизерабельным кварталом Петербурга.

гимнастика оживляюще действовала на нас и настраивала бодро, весело: с утра так и пахнет на тебя свежестью, беспечной молодостью! Чаепитье также не отличалось особенной унылостью; иногда оно продолжалось довольно долго, если Серов был в настроении прочитывать отрывки из произведений излюбленных своих авторов: Гомера и Шекспира. Отогревшись мазуркой, чаем, беседой и чтением, Серов отправлялся сочинять свою «Рогнеду». Аверкиев писал ему либретто, и как-то странно велась эта процедура писанья оперы сообща. Сначала Серов напишет музыку к одной сцене, потом Аверкиев должен был к ней подобрать текст; таким образом, они писали сцену за сценой, действие за действием, не зная в точности, будет ли держаться весь оперный каркас. Оттого и вышла с Олавой такого рода неловкость, что про нее в течение всей оперы говорят, но сама она ни разу не появляется на сцену. Также не предусмотрена была ни композитором, ни либреттистом полная несообразность в сцене Руальда с язычниками. Их неподвижность во время молитвы Серов исправил уже на репетиции, сделав ее хоть несколько правдоподобней вставкой: «смерть ему! проливай проклятых кровь!»; вообще, читая либретто, выносишь впечатление, что оно сшито белыми нитками. В этом, конечно, композитор был сам виноват. Серов спешил написать оперу, увлекаясь блестящей палитрой, декоративными широкими мазками, которые до сих пор продолжают захватывать слушателя, вопреки критике холодного рассудка.

Понятно, что я тогда не могла критически относиться к его творчеству и восхищалась всем, что только выходило из-под его пера, будучи ему бесконечно благодарна за то, что он так охотно делился со мной. Серов положительно не мог жить, не имея кого-нибудь из близких, который служил бы ему термометром с точным определением градусов музыкальной температуры в его произведениях.

Я служила ему этим градусником и пока довольствовалась этой ролью. Ничего не могло равняться тому радостному, горделивому чувству, когда у дверей моей комнаты раздавался легкий шорох от еле слышных шагов его мягкой обуви; на пороге появлялась серенькая фигурка с классической головой немецкого ученого, со сверкающими глазами. Дорогой голос ласково спрашивал, могу ли прийти прослушать. Мигом бросала я занятия и внимательно выслушивала только что сформованную новую сцену, восхищаясь и ею, и автором, и всем своим существованием. Обыкновенно он аранжировал в четыре руки начерно все, что было возможно исполнять вдвоем, и часто мы уже не разлучались, продолжая играть вместе вновь вышедшие сочинения других авторов, тут же обмениваясь взглядами (впрочем, в тот период моей жизни самостоятельных воззрений у меня не было: я служила лишь отголоском его собственных). Иногда Серов поправлял мои переводы, которыми я занялась ради выработки стиля; это были музыкальные статьи, выбранные им самим, которые печатались в маленьких журнальчиках; о моем музыкальном композиторстве не было и помину. Мы жили совершенно замкнуто, и редко кто нарушал поэтическое однообразие нашего совместного существования. Знакомство у Серова было обширное, но большинство относилось к нему безучастно — как к знаменитости; у знаменитостей обыкновенно не признается внутренней интимной жизни, и поневоле этих несчастных людей заставляют становиться ходульными, бьющими на эффект актерами. Я Серова не любила в обществе подобных людей и часто не узнавала в нем того сердечного, милого человека, который мне стал так дорог.

Общество, в котором Серов вращался, было отчасти общество высшего круга, куда он ездил больше по приглашению или на званые музыкальные вечера или на торжественные обеды. Оно, конечно, держалось на почтительном

расстоянии от Серова-человека; им нужна была знаменитость, а талант, ученость и ум были весьма желанной приправой к громкой репутации посетителя их салонов. Серову же это общество было необходимо; его тянуло к пышной обстановке, к салонным беседам, и часто возвращался он с раутов восхищенный красотой прекрасных молодых дам и остроумием, начитанностью пожилых матрон. Более интимный круг его знакомства составляли литераторы-эстетики, считавшиеся заклятыми врагами всего молодого, передового общества. Я еще не представляла собою типа, характеризующего 60-е годы, но против несправедливых нападок на достойных представителей нового направления я выражала протест деспотически, резко, даже не без грубости. Мало-помалу эстетики покидали Серова, хотя к одному семейству поэта (А. Н. Майкова) он до своей кончины сохранил самые дружеские отношения. Единственного эстетика, Григорьева, мы оба любили в равной степени, так как он не походил на других своих единомышленников. Восчувствовала я к нему расположение с того раза, как он оригинальнейшим способом вздумал прийти нас поздравить с законным браком. Возвратясь с прогулки домой, я увидала на своем диване громоздкую фигуру, уткнувшуюся в мою подушку и издающую невозможнейшие звуки со свистом и шипеньем. Я остановилась в недоумении, зову Серова, — тот вглядывается в спящего, — это он самый и был: Аполлон Григорьев!! Спросонья он не забыл все-таки принести свое поздравление с просьбой: дать ему вспрыснуть свои теплые пожелания! (Это был сигнал, предшествующий всегда сердечной беседе). Тут он нам поведал о своем печальном положении: ему грозило долговое отделение и продолжительный арест. Его критические статьи неохотно печатались и еще менее охотно читались. Мыкался он на своем веку, как истый герой бескорыстного служения искусству. К возникающему движению в обществе он относился объективно, хотя говаривал с глубоким прискорбием:

— Эх, стары мы, Сашка, с тобой! вот что я тебе, дружище, скажу! только не променяю я свою старость на их молодость. Ничего-то они в искусстве не смыслят, гениев и талантов не ценят, а того не хотят знать, что эти самые гении и таланты не простые смертные, а полу-боги, обитатели небес... когда они к нам спускаются, то кланяйся им в ноги, честной народ! — тебе они дают хлебнуть того живительного нектара, который их питает; они тебе сообщают того огня, которым они сгорают на вечных жертвенниках перед их божественными алтарями; алтари эти — священное искусство!! — и т. д.

Григорьев мне признался в своей глубочайшей привязанности к «Сашке»:

— Ведь он, шельма, прегениальнейшая бестия, этот Сашка! черт его дери! Как это у него запоет Юдифь «я оденусь в виссон», то я готов сапоги ему лизать. Сколько раз я приходил к нему в то время, когда он сочинял своих безутешных жидов, я прямо бац ему в ноги... не могу! больно хорошо! гениальнейшая башка у него, у Сашки!

Голос был у Григорьева здоровенный, он его не умел сдерживать, как вообще во всех своих порывах он был «неудержим». Бывало, когда он разговорится с Серовым о высоких материях, я уже решительно ничего не понимала; язык был туманен, мысли заходили за облака так высоко, что за ними мне было не угнаться. Тем не менее слушать его хотелось, потому что, сознавалось, человек в эту туманную сферу вкладывает всю свою душу; слово для него не утратило высшего значения: быть выразителем самых сильных душевных движений.

Мы жили с Серовым идеалами сороковых годов: проливали слезы над Ундиной Ламотт-Фуке; наслаждались живописью Брюллова; находили Сусанина живым лицом; «Записки охотника» считали апогеем знания народа. Некрасов эстетиками не признавался, и я пока неохотно прикасалась к его музе, находя ее не гармонирующей с

нашей безмятежной жизнью; но как ни гармонично стройно уживались мы с Серовым в 40-х годах, яд 60-х сидел глубоко во мне, несмотря на мою молодость и артистическую натуру. Однажды, когда Серов вздумал со мной кутнуть, он, т. е. яд, сказался хоть и в детской форме, но довольно твердо и ясно. Дело было самое обычное и простое: любители гастрономических редкостей имели обыкновение ездить глотать устрицы на месте их привоза, т. е. на бирже. Там же в винных погребах испивалось шампанское или заказывался старый рейнвейн. Серов потребовал и для нас обычного угощения. Мы были одни. Подали все как следует. Он был веселый, счастливый; предлагал тосты самого игривого содержания, пожелал чокнуться со своей «лапочкой»... а у нее слезы капают в искрящийся рейнвейн, глаза с грустью устремлены на роскошное угощение.

Серов испугался, думал, что я захворала...

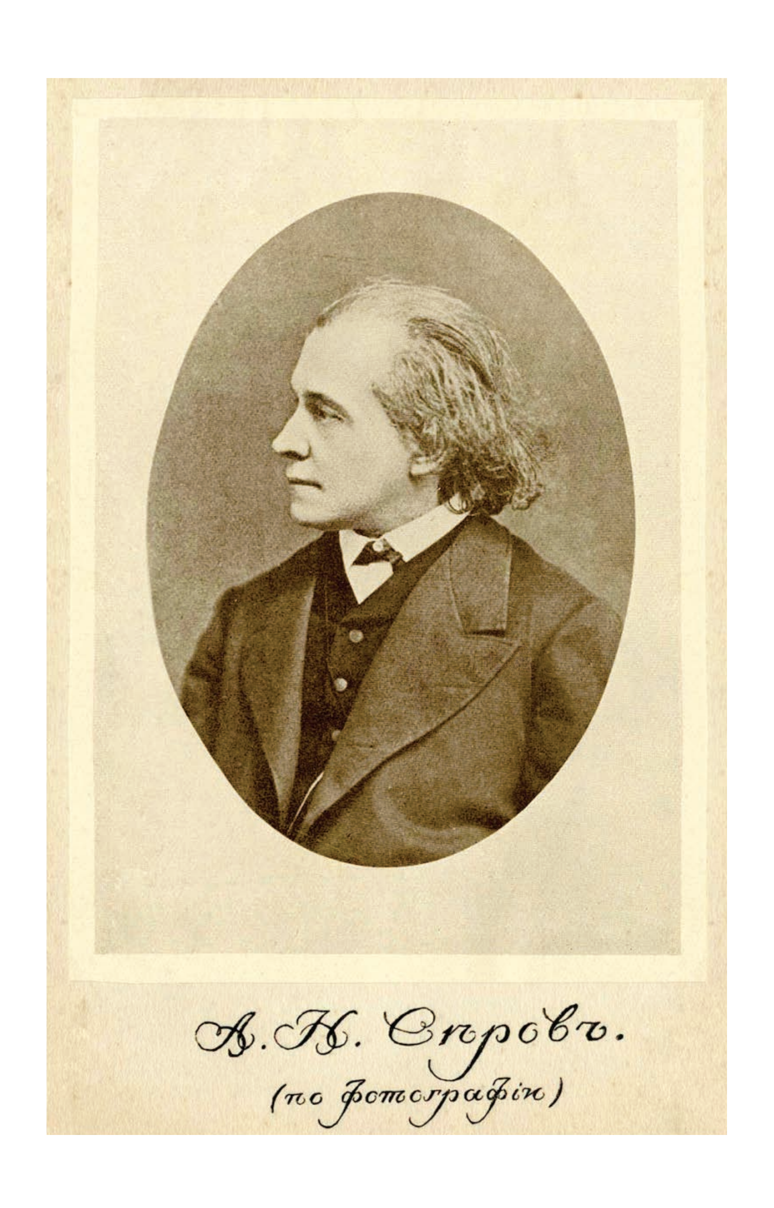
— Говори, что с тобой? не томи... ты больна? — засуетился он.

Оказалось, что я не в состоянии была проглотить таких дорогих вещей, считая это преступлением. Ни улыбки, ни упрека не вызвало это наивно-трогательное сознание. Молча заплатил Серов за требуемые лакомства, сам не дотронулся до них, и вышли мы из погребочка словно с похорон, к великому удивлению недоумевающих приказчиков. Серов не сомневался, что у меня чувство было всегда искренно и что я не способна была на экстравагантные выходки ради рисовки; в этом крылись задатки нашего будущего счастья; я доверчиво делилась всеми своими впечатлениями, он платил тем же доверием, принимая их всегда за чистейшую монету. Помочь мне выкарабкаться из хаотически-перепутанных понятий о жизни он не мог, но не восстановлял меня против себя хулой того, чего он сам не постигал; не мешал мне дорабатываться самой в индивидуальном понимании неосознанного еще мною мировоззрения.

В музыке пока не было диссонансов, полная вера в него и поклонение с моей стороны обеспечивали наше согласие. Даже предмет первого нашего музыкального раздора устранился сам собой. Я начала понимать, более того, — я сроднилась вполне со звуками «Тристан и Изольды». Свершилась эта метаморфоза весьма естественно и просто. Когда Серов оставался по вечерам дома, то он до поздней ночи разыгрывал по партитуре эту оперу; лежа в постели, я прислушивалась к непонятным сочетаниям, и, в конце концов, они мне стали так близки, так сродны, что я буквально по них скучала в те вечера, когда приходилось отходить ко сну, не будучи убаюкиваемой этими чудными, роскошными музыкальными комбинациями. Теперь, когда приходится их слышать, они на меня навевают воспоминание давно прошедших светлых дней; голос Серова мне представляется ясно, невольно переношусь я в эту обаятельную комнату, включавшую в себе целый мир высоких эстетических наслаждений.

Серов усиленно изучал в то время «Тристана»; ему была подарена Вагнером партитура перед самой его женитьбой. Серов, как известно, распинался за Вагнера, когда тот давал свои концерты в России; с истинной самоотверженностью он отсутствовал даже на репетициях своей «Юдифи» и всецело отдавался интересам друга своего. Вагнер на всю жизнь сохранил к Серову дружеские, добрые отношения, а перед отъездом из России подарил ему на память партитуру «Тристана» в роскошном переплете, с своим портретом и надписью: «Hier, liebster Freund, haben Sie mich wie ich bin und schaffe»[20]. Преподнес он ему этот ценный подарок, усадив Серова на диван, сам же, вставши на колени, передал ему торжественно это неоцененное для Серова сокровище.

[20] Тут, любезный друг, вы имеете меня таким, как я живу и творю.



А. Н. Серовъ.
(по фотографіи)

Хождение в театр продолжалось у нас по-прежнему. Первое мое посещение оперы «Юдифь», в качестве его жены, обошлось не без скандала. Серов вздумал со мной сесть в директорскую ложу, которой он мог пользоваться всегда на правах автора. Капельдинер, помявшись на пороге, решился, наконец, вежливо объяснить Серову, что супруге автора не разрешается сидеть в этой ложе.

— А где же нам сидеть? — вспылил Серов.

— Не могу знать-с! — с истинной капельдинерской элегантностью объяснил нарушитель нашего покоя.

— Да где жены авторов должны сидеть, черт побери?! — кричал уже взбешенный композитор.

— Не могу знать-с! — повторилось с той же интонацией.

— Пойди узнай, где автору сидеть с своей семьей, и укажи нам место!

Капельдинер удалился; через несколько времени он возвратился с совершенно растерянной физиономией и со следующим своеобразным ответом:

— Приказали ответить, что до сих пор композиторы все были не женаты-с, а так как это первый случай, то об этом требуется подать особенную докладную записку министру двора.

— Где же нам сидеть? — уже свирепствовал женатый композитор.

Невозмутимое «не могу знать-с» окончательно вывело из терпения Серова. Мы покинули ложу. Не могу забыть эффектной сцены в коридоре Мариинского театра, в антракте между первым и вторым действиями «Юдифи», когда автор ее обратился с жалобой к публике, что ему с семьей негде сидеть на своей собственной опере. Театр был полон, даровых мест не было. Впрочем, положение авторских семей и по сю пору не изменилось.

Маленькой вариацией в нашей однообразной жизни служили обеды по средам у его матери. Через нее Серов

узнавал о Стасове, которого она видела довольно часто, — она все надеялась вместе с сыном, что они опять сойдутся. Проектировалось даже меня, как будто нечаянно, познакомить с ним у матери и уладить дело примирения, которое нам казалось таким легким. Как мало Серов сознавал существование серьезных мотивов в их расхождении! Конечно, ничего не вышло из нашего проекта. Зима быстро пролетела, мы жили припеваючи; средств «Юдифь» дала достаточно, чтобы существовать безбедно. Определенного понятия о расходах и доходах ни у меня ни у Серова не было; хозяйничать не приходилось, потому что обедали мы вне дома; гостей не принимали, четверги сохранили прежний холостой характер с тою же бесцветностью и с теми же лицами, которые слушали Серова, по-видимому, ничего не понимая, судя, по крайней мере, по их репликам, которые, по словам самого Серова, были «совершенно из другой оперы».

— Почему же ты им говоришь такие вещи, которые заведомо, ты знаешь, им не могут быть понятны?

— Да разве я для них говорю?

— А для кого же?

— Для себя! — ответил он, смеясь.

Интереснее были те четверги, которые посещались юными учениками консерватории. Приходил и тот, который мне отрекомендовал Серова, как любителя льстивых речей. Надо сознаться, когда Ларош приходил к Серову, то я еле владела собой от злобы: так груба была его лесть, а Серов слушал его, как говорится, не сморгнув. После первого визита Лароша, я спросила Серова:

— Чувствуешь ты его льстивую речь?

— Чувствую, а что?

— Как же ты позволяешь себе говорить это в лицо?

Я ему передала мнение, которое Л. беззастенчиво распространял о нем. На это Серов мне совершенно хладнокровно ответил:

— Не знаю, что более унижает человека — слушать лесть или говорить ее? Я все могу прослушать, говорить же никому не говорил льстивых речей.

Что касается меня, то Серов впоследствии выслушивал самые щекотливые мнения о нем самом и его музыке; никогда я не чувствовала необходимости прибегать к лести! С учениками Серов был в высшей степени прост, сообщителен и симпатично, внимательно относился к их работам, которые они приносили с собой. К нему хаживали из консерватории талантливые юноши первого выпуска, и я смело утверждаю, что немало было усвоено ими из серовских бесед глубоких и светлых мыслей. Им сгруппироваться вокруг Серова не было возможности, хотя они-то всего более могли дать надлежащую оценку его знанию и таланту. Во-первых, считалось преступлением для консерваторских питомцев посещать Серова, так что это было, некоторым образом, геройством с их стороны, что они хоть изредка заглядывали к нему. Его критике они доверяли, и многим он был симпатичен до глубины души; это чувствовалось тогда, и теперь, при свидании с ними, я выношу радостное сознание, что до сих пор к нему сохранились у них добрые чувства. Его ученость внушала доверие, талантливость была всеми признана, и все-таки он был одинок. Конечно, запрет ходить к Серову мог только разжечь желание у музыкальной молодежи нарушать его, если бы всеми фибрами тянуло к Серову, этому свободомыслящему, просвещенному, душевному человеку. Но одно мешало — страх! Не страх перед консерваторским начальством, но страх перед самими собой! Серов был неумолимым, жестоким врагом половинчатости, резко восстал он против решения таких вопросов, которые были не под силу молодым, неустановившимся талантам. Будь эта молодежь покрепче вооружена, будь она поопытнее, Серов был бы их кумиром; они брали бы у него только то, что им могло быть полезным; но он чересчур отрицательно

отнесся ко всему тому, что составляло суть их воспитания, а потому чувство самосохранения у них взяло верх. «Правила прочь! виртуозность прочь! сонаты, квартеты прочь!» Даже существование симфонии Серов отрицал... Лозунг один: «жизнь и правда в самостоятельной форме без подражания и рутины»! Легко сказать: «жизнь и правда!».

Первое слово о свободе было брошено Серовым в области музыкального искусства в России, было брошено смело, сознательно; он сам служил примером и образцом в проповедуемых им теориях, и эта заслуга останется за ним навсегда! Теперь в консерваториях России осторожно обходят излишнюю педантичность, относятся сознательнее к музыкальной педагогике, но первый заговорил о реформе в этой области Серов лет около сорока тому назад!

О складе русской песни он писал тогда, когда теоретически никто и не помышлял разбирать ее. Опера стала эмансипироваться от обычной рутины (правда, под влиянием западных реформ), но кто же первый заговорил об этом в России? Широкое, неизмеримое влияние Серова на музыкальное развитие в России оценится в будущем. А все-таки сгруппировать около себя людей в свое время он не мог по вышеуказанным причинам. Когда передо мною возникает образ этого ученого человека, с колоссальной эрудицией, с блестящим талантом, с разносторонним развитием, как-то странно представить себе мою ничтожную фигурку рядом с ним — с этим колоссом! Серова часто приглашали во дворцы на рауты. Одна, в комнате, к которой я продолжала питать нечто в роде «священного трепета», переходила я от органа к роялю... Безжизненно звучала моя игра на том и на другом инструменте. Моя самостоятельная жизнь была пресечена, источник моих живых интересов отсутствовал, и я терялась в хаосе нот, книг, бумаг, свидетельствовавших о тяжелом труде, о внимательном изучении, о глубокой учености. Мне также хо-

телось трудиться по музыке, но как приступить к этому труду? Серов не мог научить систематически работать; его делом было будить мысли, настраивать высоко чувства! Пыталась я импровизировать, как прежде, но мизерными, жалкими показались мне эти несчастные заморыши после звуков, раздававшихся здесь несколько часов тому назад... Ах, как томительно-длинны казались мне эти несчастные вечера! Но вот звонок... знакомые шаги... вместе с морозным воздухом на меня пахнет радостным веселием, жизненной энергией. Часто упоенный умной, изящной беседой с европейски образованными лицами, Серов передавал мне содержание этих блестящих речей, и мне казалось, что я с ним вместе слушаю их в роскошных залах, при блеске тысячи огней! Мне даже не хотелось быть там, моя фантазия мне давала более материала для наслаждения, чем фактическое пребывание в описываемых Серовым салонах. Иногда комические комментарии над смешными проявлениями только что покинутого общества бесследно прогоняли мою мимолетную тоску.

Итак, пробуждение с мазуркой, чаепитие с Гомером и Шекспиром, потом музыка, музыка и музыка... Издали долетали звуки, то робкие, как легкое дыхание, еле колеблющие воздушные волны; то страстные, порывистые, они ошеломляли мою юную душу и выбивали меня совершенно из мира реального существования.

А вечером меня убаюкивали музыкальными эпизодами из «Тристан и Изольды»... Колорит нашей жизни был выдержан в мягких, теплых, благородных тонах.

VII. Наша первая поездка за границу

Мы в Вене. Большая красивая комната в гостинице, роскошная резная кровать, на ней лежит бледное маленькое существо с компрессом на голове, с гофманскими каплями на столике; страдальческий взгляд больной был устремлен на ученую фигуру немца-доктора; перед ним

стоял Серов, недоумевая насчет совершенно неслыханной формы морской болезни на суше.

Доктериссимус пытливо взглянул на меня, пощупал пульс, посмотрел язык.

— Это ваша жена? — переспросил он глубокомысленно. Серов утвердительно качнул головой. Докториссимус улыбнулся тончайшей улыбкой, отвел Серова в сторону, таинственно пошептался с ним, затем Серов схватил себя за голову и подбежал ко мне веселый, с раскрасневшейся физиономией.

— Лапочка, моя лапочка! — вскрикнул он, — да, ведь, ты... ах, бедная лапочка!

Докториссимус посоветовал, чтобы gnädige Frau ела все, что ей угодно будет, чтобы муж доставлял ей всевозможные удовольствия и чтобы она жила вне города, пользуясь свежим воздухом, и чтобы gnädige Frau позаботилась о том — быть всегда в хорошем расположении духа, не ради себя, а ради того существа, за жизнь которого молодая мать ответственна перед своей семьей и перед обществом.

Определение моего состояния сняло с Серова угнетающее чувство страха за меня, и он разом окунулся в артистическую сферу, покидая меня на целый день. К вечеру он возвращался со своих похождений с целой мириадой музыкальных новостей, сплетен, афиш, газет, брошюр и непременно — с новой чернильницей!

— Сегодня познакомился с Флотовым... очень живой, милый человек! Сообщили мне, что скоро «Тангейзер» пойдет... неизвестно, кто будет исполнять... Тенор раскапризничался... Елизавета, говорят, чудесная! Вагнер получил предложение от баварского короля ехать к нему; говорят, он еще совершенный мальчик. Посмотри, что за чудное лицо! Я купил его карточку. Он Рихардовы долги все хочет выплатить, дарит ему виллу и целый город; все дает ему в распоряжение, чтобы он не стеснялся сред-

ствами и ставил все свои оперы. Конечно, это сплетни, но мне ручались за достоверность этих толков. Он будет скоро в Вене, я узнаю тогда все подробно... Да, в Карлсруэ назначен фестиваль в августе, сам Лист будет дирижировать, играть не хочет — отказывается! Ведь, он окончательно постригся в монахи... чудак! Завтра большое празднество в Пратере. Сегодня вечером идет в театре Лорцинга «Zar und Zimmermann»[21], миленькая вещичка! Ты пойдешь?

Тут только он взглянул на меня.

— Тебе плохо? — спросил он, поправляя сползший компресс с головы. Весь parfum венской бульварной суеты, с ее судорожным, нервным пульсом от жизни, клокочущей в бешеном веселье, в страстных порывах безумного увлечения, — моментально выдохся, и грустно мерцающий огонек от двух свечей длинными силуэтами обрисовывал шаблонную обстановку заграничной гостиницы. Я отрицательно покачала головой, мрачно устремив глаза в одну точку обоев, изображавшую какую-то фантастическую розу. В эту точку я глядела весь день и почему-то не могла от нее оторваться; обои и все окружающее болезненно меня раздражало.

— Сиди так, не шевелись! я тебя срисую, это именно тот взгляд, который должен быть у Юдифи, когда она задумывает идти в стан врагов.

Немедленно взялся он за дело. Напоминание о Юдифи, взгляд, устремленный на меня (особенный взгляд художников-портретистов, пронизывающий насквозь модель, как будто пытается взглянуть на дно души изображаемого лица), смягчили мое сердце; краска бросилась мне в лицо; по окончании портрета я искренно, горячо покаялась Серову, что у меня зашевелилось чувство зависти к нему. Да, я завидовала ему, трепещущему всеми фибрами своего существа от нахлынувшего бурливого потока заграничной

[21] Царь и плотник.

жизни, а я... Эта «заграница», это магическое слово, уносившее мою возбужденную голову за пределы всего реального, внезапно оформилось в виде большой угрюмой комнаты с раздражающими электрическими звонками. А там, за этими стенами, слышен гул живой толпы, грохот экипажей, шум уличного движения, от которого Серов, опьяненный, восторженный, возвращался ко мне счастливым, помолодевшим.

— Чего ты хочешь, скажи! я все исполню! — просил он.

— Увези меня из гостиницы за город, я жажду свежего воздуха, зелени, цветов.

— Завтра же ты будешь на даче, успокойся! Теперь я тебя должен покинуть. Постарайся заснуть... мне нужно спешить в театр. Первый скрипач обещал меня познакомить с дирижером, — быть может, удастся насчет «Юдифи» похлопотать.

На следующий день Серов отправился искать дачу, послал туда мебель и перевез меня тотчас же. Жизнь на даче была продолжением петербургской, за исключением мазурки, которую заменили более интимные беседы о будущем устройстве семейной жизни. Здесь он написал дуэт странника с Руальдом, всю партию последнего и смерть его. Работа кипела без всяких помех, день за днем проходили правильно, без нарушения порядка. Он любил писать по утрам, запоем, чтобы ничего не вышибало из седла. Вечера проводили в опере или в драматическом театре. Вену он очень любил, и мы перед представлением кружились по старому городу, узенькия улицы которого так напоминали о жизни давно прошедшей старины; хотя Серов с удовольствием проводил время в деревенской тиши (мы жили вдали от людей), но город его видимо приятно возбуждал; то прочтет объявление о новой книжке, зайдет в магазин просмотреть ноты: всем интересовался, все ему нужно было знать; покупка фотографий была из-

любленным его баловством. А улица... тут подгоняют ослика, там промчится элегантная венка, — все приковывало его внимание, все его радовало. В скромной кондитерской на открытом воздухе, прохлаждаясь за мороженым, мы ожидали открытия спектакля, проводя время в забавных наблюдениях. Если судить по свежести, с которой Серов воспринимал всю жизнь в Вене, можно было думать, что он в первый раз попал за границу и впервые видит на сцене «Тангейзера», «Лоэнгрина».

Неимоверно любил он зверей и часами просиживал перед обезьянами или перед слоном, с которым он почему-то находил сходство в себе, уверяя, что маленькие глаза его размещены по-слоновому, поодаль друг от друга. Про слона Серов знал рассказов целую тьму. Шимпанзе раз выхватил у него записную книжку, в которой он его хотел срисовать, и насилу ему удалось заполучить ее обратно. Налюбовавшись зверями, едем в Бельведер и наслаждаемся живописью. Я в красоте старых мастеров ничего не понимала и более увлекалась содержанием новых картин; он, будучи знатоком в живописи, однако не пренебрегал молодой школой и никогда не упрекал меня за мой вкус; напротив, в новых художниках находил много прекрасного и, таким образом, проложил мостик, по которому я переходила незаметно и со временем полюбила старину. Все это делалось с его стороны без педагогической предвзятости, без желания развивать: просто, безмятежно, бессознательно делился он своей внутренней жизнью и уважал всякое понимание у другого, хотя бы тот стоял неизмеримо ниже его самого. «Заграница» все более и более начала приближаться к моему фантастическому представлению о ней, особенно когда Серов раз, вернувшись из города, буквально влетел ко мне в комнату запыхавшись, с сияющим лицом, и сообщил мне следующее известие: с е г о д н я В а г н е р у н а с б у д е т в г о с т я х. Боже мой!.. сердце

тревожно забилось... я стояла, как вкопанная... Серов начал убирать наши две комнатки; до сих пор мы находили их достаточно нарядными, теперь же нам обоим бросилось в глаза их убожество. Стали переставлять мебель и так и сяк... комнаты остались убогими, и даже наскоро сорванные букеты их нимало не разукрасили. Не успели мы еще основательно одуматься, как в уединенной нашей аллее раздался конский топот, и мигом подкатила к подъезду пара вороных, запряженных в четырехместную роскошную коляску. Я кормила залетевшую случайно к нам птичку, гостившую у нас уже несколько дней. Серов поспешил навстречу Вагнеру, у меня же затуманилось в глазах; не выпуская птички из рук, я следила глазами за приветствием двух друзей. Вот... целуются... уже в переднюю вошли... дверь отворяется в комнату... руки у меня задрожали, птичка упорхнула под диван... Вагнер стоял на пороге! Серов только что собрался меня представить, сказав: — Meine Frau..., как меня точно какая-то неведомая сила толкнула броситься за птичкой под диван. Вагнер смекнул разом, что за «особа» была представляемая Frau Seroff; не долго думая, он последовал за мной и, поймав птичку, любезно передал ее мне. Когда мы оба покинули место нашего первого знакомства, он добродушно-лукаво подшутил надо мною, сказав Серову:

— Ich habe schon Bekanntschaft geschlossen mit lhrer lieben Frau[22] , — а сам пригрозил ему пальцем, пробормотав:

— Sapperlot, zu alt ist lhre Frau gewiss nicht. Na, also hier hausen Sie, Freundchen?[23] — добавил он.

Если Серов был жизнен, подвижен, юрок, то Вагнер еще в гораздо бблышей степени соединял в себе все эти свойства. Положительно, ему не сиделось на месте.

---

[22] Я уже заключил знакомство с вашей милой женой.

[23] Ну, черт возьми, не очень-то она стара! Так здесь вы живете, дружок?

Он предложил дальнюю прогулку в лес, и мы помчались в коляске по чудеснейшей дороге в горы. Там удержу не было его веселости! Он взлезал на деревья, прыгал, шалил, резвился как ребенок. Какой-то шарманщик наигрывал оффенбаховскую мелодию из «Орфея в аду». Вагнер передал ему золотую монетку, уверяя, что творец оперетток шлет ему благодарность за популяризацию его великих произведений. Физиономия шарманщика выражала один испуг... Нахлобучив как-то особенно шляпу на глаза, Вагнер уверял, что перед нами сидит саксонский портье, и действительно, когда верхняя часть лица была закрыта и при умышленной подделке под простонародный тип, он совсем не похож был на интеллигентного человека, но как только он обнажал лоб, так немедленно сидящий с ним проникался глубочайшим благоговением перед тем гениальным cachet[24], которое получала вся его маленькая особа. Веселье Вагнера, переходящее как будто через край, было вызвано чрезвычайными событиями, имевшими решающее действие на дальнейшую судьбу его. По выходе в свет брошюрки «Обращение к друзьям» ему предложена была королем баварским истинно королевская помощь: выплатить все его долги (их было не мало), вилла в Штарнберге (на том озере, в котором король нашел преждевременную смерть) и место в Байрейте для постройки оперного театра. Не то одно радовало Вагнера и глубоко тронуло его артистическую душу, что ему предоставлены были большия средства, — форма, в какой они были ему предложены, еще более способствовала подъему духа гениального композитора. Король написал ему письмо, дышащее истинным увлечением, трогательной верой в значение композитора в отечественной музыкальной литературе, и король-идеалист верил в Вагнера до самой трагической своей кончины!

---

[24] Отпечаток.

В самом деле, момент, в который я имела счастье видеть Вагнера, был одним из лучших его жизни. До приезда своего в Россию он постоянно нуждался в деньгах: письма его к Серову преисполнены были жалобой на судьбу, на недостаток средств, на необходимость прибегать к займам. Вдруг его жизнь, как бы по мановению заколдованного жезла, превратилась в какое-то волшебное существование. Понятно, что 50-тилетний Вагнер мог превратиться в юношу, лазившего на деревья от избытка радости, от веселья. Он бросался на траву, вбирая широкой грудью душистый воздух, и задыхался от безмерного глубокого счастья, переживая канун реализации своей обширной идеи: *устройства празднеств, наподобие древнегреческих*. В беседе с Серовым о будущих планах, о мюнхенском театре, о переделке «Тангейзера», прошло время до появления луны; Вагнер нежно распростился с Серовым, довез нас до нашей хаты и умчался, упоенный надеждой на будущее, верой в настоящее: ясный, светлый, словно лучезарный Феб, исчез он в тенистой аллее, погрузившейся после нарушенной тишины в таинственное безмолвие и магическую дремоту. Луна скромно просвечивала сквозь густую листву.

Мы стояли с Серовым долго на пороге, как заколдованные, насилу могли прийти в себя от ошеломляющего действия чудно проведенного дня. Оба мы чувствовали до боли горькое сожаление, что день этот прошел. Серов видел часто Вагнера, он был с ним в очень дружеских отношениях. Но все-таки при Вагнере Серов затихал и только успевал следить за ходом мыслей друга, менявших быстро свое течение, за которым не угнаться было даже наиболее тренированному умственно человеку. Правда, что сам Серов особенно умел вызывать в Вагнере эту потребность расточать свои умственные капиталы.

— Единственный музыкант нашего времени, которому я уступаю в силе своих мыслительных аппаратов, в силе

энергии, это он. Но только ему! — сказал Серов. — Перед ним я пасую, чувствую себя более слабым партнером, поэтому я всегда так счастлив, когда его вижу; я залюбовываюсь им как чудным феноменом богатой природы. У меня до такой степени к нему беззаветна, бескорыстна привязанность, что я не желаю ему даже играть своих сочинений, чтобы он ни на минуту не чувствовал какой-нибудь связанности в отношении меня ради нашей дружбы, не желаю накладывать никакого ига на него; ведь, я знаю, что у него интереса к другим авторам нет. Когда он сам заговорил о «Юдифи», узнав, что я ее пишу, он меня расспрашивал: как я распланировал сюжет? В 5-ти актах будет опера? Народ, Юдифь одна, потом она в лагере, убийство и возвращение! — точь в точь попал в задуманную концепцию. Раз он вошел, когда я оркестровал свою оперу. Он заглянул в оркестровку, внимательно прочел несколько номеров.

— Как вы ее находите? — спросил я.

— Я же знаю, что вы оркестровкой владеете вполне, — ответил он; больше мы не возвращались к этой теме.

Вспоминаю теперь, как познакомился с ним. Это было в Швейцарии, где он находился в изгнании; приезжаю в отель, смотрю, сидит маленький человечек, съежившись, рассерженный (у него приколачивали ковры к дверям); он встречает меня жалобой на проклятый пианизм, мешавший ему писать и думать. Потом к нему пришел какой-то художник, и Вагнер с жалобной физиономией мне шепнул:

— Jetzt werde ich ausgehauen und bemalt[25].

Тогда его слава только что начала устанавливаться, Лист продирижировал в Веймаре его «Лоэнгрина», сам аплодируя за дирижерским пультом; этот аплодисмент был так обязателен для веймарской публики, что успех оперы был предрешен Листом. Отсюда «Лоэнгрин» отплыл на своем

[25] Меня теперь «высекут» и разрисуют.

лебеде, чтобы причалить к оперным сценам всей Германии. А, ведь, не будь великого Франца, Вагнеру пришлось бы похоронить «Лоэнгрина». Каково положение композитора, когда дают его оперу, а он не имеет права приехать на представление! Впрочем, это далеко не так неприятно, как быть свидетелем провала, как это было в Париже, когда в «Тангейзере» французам надоели арфы, и они закричали среди спектакля: «à bas les harpes!»[26].

— Ну вот, — обратился Серов ко мне, — будешь помнить этот денек; для него одного стоило ехать за границу. Ты познакомилась с Вагнером в такой момент, когда редко кому удастся его видеть. Теперь настает перемена в его жизни, — пожалуй, изменится. Нет! я убежден, что он останется неизменным; такие натуры не поддаются случайной игре судьбы, они сами властвуют над судьбой.

Невольно хотелось еще быть в обществе только что покинувшего нас великого германца, и мы чтением «Нибелунгова перстня» закончили праздничный, незабвенный для нас день.

Вена утратила для нас интерес, мы все пересмотрели, что только можно было видеть за летнее время.

Направились мы в Баден, и тут впервые я услыхала со стороны Серова жалобы насчет истощения денежных ресурсов. До сей поры я считала Серова крезом, так как на все общие расходы хватало денег, а личных у меня не было; цену я им не знала, только что вышедши из-под родительского попечения. Выросла я в нужде — отсюда преувеличенное понятие о средствах Серова; оказалось, что он потратил за все лето с поездкой 500 руб., — вот все, что он съэкономил в зимний сезон, отложив сборы с пяти полных спектаклей «Юдифи».

— Ты ошибся, думал, что хватит? — спросила я.

---

[26] Долой арфы.

— Нет, я знал, что не хватит, — как-то неохотно ответил он.

— На что же ты надеялся?

— Да так, думал — выпутаемся.

Я встала втупик.

— А как же мы вернемся?

— Надо статьи писать...

— Статьи много дают дохода?

— Нет, в газете больше 25 руб. не заработаешь. Журналы неохотно помещают большия статьи, а если же поместят, то платят не более 50-ти или 60-ти рублей.

— Ты разве успеешь заработать на обратную поездку и на жизнь в Карлсруэ?

— Нет, надо заем сделать; да ты не заботься, прошу тебя, я уж придумал, где достать.

Мое узко-буржуазное воспитание возмущалось против долгов.

— Я бы ни за что не поехала за границу, если б знала, что придется долги делать! — воскликнула я в отчаянии.

— Ты боишься безденежья?

— Нет, я могу жить с минимальными средствами, но они должны быть определенными; я страдаю неимоверно, если думаю о том, что придется жить на чужой счет.

— Ну, матушка моя, насчет определенности средств и не воображай, нам с тобой именно следует привыкать к пословице: сегодня густо, завтра пусто! Мы должны жить доходами с «Юдифи», она может целыми месяцами не даваться.

Беседуя о полном оскудении нашего кармана, мы подъехали к Бадену. Водворилось довольно нудное молчание. Вагоны подъехали к дебаркадеру.

— Мы в отель поедем? — спросила я.

Серов молчал.

— Да сколько у тебя денег? — переспросила я.

— У меня два франка и несколько сантимов! — продекламировал он из «Бедность не порок».

Мы расхохотались.

— Нет, серьезно, сколько у тебя денег?

Серов сел в вокзале на скамейку и сосчитал свои капиталы: у нас было немногим больше двух франков с сантимами. Куда деваться? Отели в Бадене были очень дороги. Я предложила нанять меблированную комнату подешевле. После долгих поисков мы нашли комнатку, в которой буквально только помещались кровать, стул и стол. Мы ее наняли за баснословно дешевую цену и поселились в ней. Что-то милое, уютное гнездилось в этих чистеньких четырех стенах: нам стало ужасно весело, и мы находили, что жизнь без денег иногда имеет свою приятность. Обедать нельзя было в ресторане — надо было экономничать. Я накупила плодов и других принадлежностей вегетарианской кухни: мы расположились закусывать. Юмор, беспредельная веселость были лучшими приправами нашей убогой трапезы. Серов в наипрекраснейшем настроении начал снаряжаться к Тургеневу. Я не присутствовала при их свидании, а Серов мне ничего интересного не сообщил, как только известие о том, что на-днях мы отправимся к г-же Виардо-Гарсия. Эту певицу он ценил выше всех знаменитых примадонн; ее ум, оригинальность, образование, — словом, ее гениальность пленила его в бытность ее в Петербурге. Он даже несколько волновался, собираясь к ней, потому что желал ей сыграть еще неоконченную оперу «Рогнеда» и узнать ее мнение о ней. На другой день Тургенев пришел к Серову отдать ему визит. После обычного «entrez», в ответ на принятое за границей постукиванье в дверь, вошел Тургенев в нашу тесную, клеткообразную комнатку. Он был одет по-европейски в наисвежейший костюм, в светлых перчатках... Несколько озадаченный нашей приемной комнатой, он сел на единственный стул, спросив мимоходом:

— А вам тут... удобно жить?

Явно, что у него был другой вопрос на уме.

— Очень! — ответили мы оба и почему-то расхохотались. Кто не знал величавого роста нашего маститого романиста? В нашей комнате он казался истинным великаном перед нами — карликами. Тургенев окинул нас своими умными глазами и... недоумевал! Он расспросил подробности о «Юдифи» и «Рогнеде», но ему было явно не по себе. Когда я его видела в Париже у себя в кабинете, то он иногда умел быть в высшей степени ласковым, простым, и в его присутствии дышалось легко, непринужденно. Здесь же его занимал, вероятно, вопрос: отчего автор оперы, имевшей огромный успех, обречен жить в такой клеточке? Но спросить об этом он не осмелился — нехватило простоты. О скудных оперных доходах он имел, вероятно, смутные понятия. Тургенев предупредил Серова, что г-жа Виардо теперь очень затормошена массой приезжих в Баден, которые все у нее должны перебывать, поэтому у нее не хватит времени вникнуть в музыкальные детали оперы, которая заведомо ее очень интересует. На следующий день мы отправились к г-же Виардо. Она была в высшей степени интересна как светская, элегантная женщина и как редко образованная артистка, одаренная гениальным умом. Узнав сюжет «Рогнеды», она пришла в неописанный ужас:

— Monsieur Seroff, de grâce, растолкуйте мне, зачем она сама замахивается мечом на своего мужа перед зрителями? Это неэстетично, приплетите хоть любовника на сцену, пусть тот нанесет ему удар; «это дико, ужасно дико!» — горячилась она. Вообще ей сюжет показался неотесанным, суровым, trop cru[27]. Не так отнеслась к нему ее старшая дочь, унаследовавшая у нее частичку ее гениальности: она чудесно, тонко художественно исполняла роль «Рогнеды»

---

[27] Слишком сырым.

на Мариинском театре. Правда — она была продуктом другого воспитания и мировоззрения. Сыграть оперу г-же Виардо не удалось, потому что действительно скоро салон переполнился баденскими приезжими.

Пребывание в Бадене осталось у меня в памяти более по оригинальному складу нашей жизни, чем по художественному впечатлению. Если кто понимает выражение la vache enragée, тот отчасти имеет представление о нужде, испытанной нами временно; замечательно, что Серов был совсем не удручен тем положением, в которое он попал; напротив, эта студенческая обстановка ему пришлась очень по нутру. Мы гуляли, уходя на целый день за город, подальше от beau monde'а; учащенно осведомлялись в почтамте о приходе долго ожидаемых денег, которых Серов потребовал от почтамтского ведомства за особенные якобы поручения за границей. (Серов был тогда чиновником особых поручений и служил в почтамте без жалованья. Министр почт И. М. Толстой ни за что не хотел его отпускать со службы, потому что гордился его оперой и называл «Юдифь», как и все сослуживцы Серова: «наша почтамтская опера!») Ведомство, вероятно, считало своею обязанностью выручить автора их оперы, и... в конце концов, мы были спасены и могли оставить нашу клеточку, с которой расстались не без сожаления. Ближайшее свидание с Листом очень радовало Серова; он непрерывно предавался воспоминаниям вслух о своем гощении в Веймаре.

— С дебаркадера я отправлялся прямо к нему, к великому Францу, на свидание, — рассказывал Серов. — «Mon cher tartare, soyez le bienvenu, — встречал он меня обыкновенно, — вы мой гость, не правда ли? M-me Витгенштейн вас не отпустит, будьте спокойны!» — Таким образом, я водворялся у него в доме, и мы целые дни музыканили с ним. У него я переложил последние квартеты Бетховена в четыре руки. Он будет приятно поражен моим, хоть и за-

поздалым, композиторством, потому что считает меня завзятым критиком. С ним я на более короткой ноге, чем с Вагнером, хотя я к нему гораздо менее привязан. Ты вот заметила, что я помалкиваю перед Рихардом, ну, а с Францем мы то и дело «парируем» друг друга, да еще как ловко! Иногда он так вспыхнет, рассердится, что тут уж m-me Витгенштейн приходится ублажать своего petit grand'a, пока тот не умиротворится. Вот любит с женским полом якшаться... За ним и в Карлсруэ потянется непременно целая вереница поклонниц! У Вагнера я не замечал этой черты; он из другого теста испечен... «Ich liebe meine Frau von Ferne!»[28] пояснил он как-то свое семейное положение (речь шла о его первой жене). Никогда я не видел у Вагнера этой фаланги почитателей. Лист без них существовать не может: рукоцелование, обожание, фетирование — вот на чем он вырос, с чем он до могилы не расстанется, будь он хоть тысячу раз аббатом! Я его еще не видел в новом сане. Воображаю, как он кокетничает в своей сутане... Что за ним остается, так это известное рыцарство в отношении Вагнера; оно просто классически образцовое... Не легко найдешь в истории искусства подобные идеальные сочетания. А как они мало походят друг на друга! Один — германец, несколько грубоватый, прямой, простой, прямолинейный; что задумал смолоду, с того и до гробовой доски не свернет. Другой — француз, элегантный, несколько ходульный, но так искусно эскамотирует свою ходульность, что сразу ее не раскусишь; он требует поклонения, без которого дышать не может; жизнь его есть вечный сюрприз даже для друзей: то он легкомысленный артист, то глубокомысленный композитор, то благочестивый аббат! Виртуоз же он гениальнейший, бесподобный! Под его перстами выходит всегда то произведение, которое

---

[28] Я люблю свою жену издали.

задумано автором; дух времени, его традиции, — все умеет Лист передать своей необычайной, дивной игрой. Это вполне объективное исполнение; никому не вздумается удивляться его силе или технике: это есть уже отвлечение от идеи композитора, если внешние совершенства затмевают ее; напухание или возрастание звуков должно воздымать слушателя, а не удивлять его с технической стороны. Это все равно, что...

При последних словах Серов круто остановился (это было уже на главной улице в Карлсруэ); когда он приходил в азарт во время беседы, то он обыкновенно поворачивался лицом к лицу собеседника или, скорее, слушателя и живой жестикуляцией иллюстрировал свои мысли, для передачи которых, ему казалось, недостаточно было одних слов. Так и в данном случае: он воодушевился, остановился, приподнял высоко руку, как вдруг резко оборвал фразу и побежал за седым господином большого роста, шедшим скорыми шагами посреди улицы. Седой господин приветствовал Серова очень радушно. На том расстоянии, на котором я находилась, расслышать разговора было невозможно; движения у обоих были очень оживленные, но у Серова жесты были короткие, скорее лихорадочные; у его собеседника же длинные, пластичные, закругленные; весь облик его выражал что-то величественное, царственное; на нем была длинная аббатская одежда, — это был Лист! Вечером он репетировал с оркестром свои «Festklänge», но, к сожалению, в концерте не пожелал выходить на эстраду перед публикой. Дирижируя, Лист то приседал низко-пренизко, то поднимался во весь свой чудный рост, и его орлиный взор разжигал оркестровых исполнителей до такой степени, что все оттенки выходили резко очерченными, как живопись Рибейры: резкий свет и густая тень — вот какое впечатление сохранилось у меня в памяти. Дирижерский жезл Вагнера скорее можно уподобить рубен-

совской колоритной палитре, сочной, богатой всевозможными цветовыми эффектами и вариантами. Под тем и другим управлением у оркестра мигом изменялся звук: сила и красота достигали высшей точки!

Утром на следующий день довольно рано собрались мы к Листу. Мы застали его еще за утренним кофе. Серов беседовал с ним непринужденно, и видимо они оба одинаково дорожили обменом мыслей о различных произведениях и личностях. Окончив завтрак, Лист немедленно подошел к роялю и раскрыл партитуру «Юдифи»; почему-то ему хотелось играть по переложению, но его налицо не оказалось. Пришлось играть оперу по партитуре; как ни мастерски справлялся с оркестром великий музыкант, но он не мог совсем гладко сыграть сложную оркестровку Серова, притом русский текст очень мешал получить должное понятие о сыгранном произведении. По окончании первого действия Лист воскликнул:

— Comment? Tout un acte avec des Juifs, les cruches en l'air, demandant de l'eau? cela n'est pas amusant, parbleu![29]

Когда принялись за второе действие, весь душевный строй был нарушен — «фальшивая нота» прозвучала, и как исполнитель, так и автор исполняемого были вялы; тот и другой как будто наложили на себя какую-то ношу, под тяжестью которой они оба изнывали. Серов без всякого одушевления рассказывал о содержании исполняемого сценариума, Лист играл только п р а в и л ь н о — видимо, ему одинаково неинтересны были и «Юдифь», и «Авра», и «Плачущие евреи». Пока у обоих приятелей соблюдено было наружное спокойствие; вдруг в одном месте, где Юдифь поет «крылами ангелов его покроет», Лист сказал очень уверенно:

---

[29] Как? В продолжение целого акта стоят жиды с приподнятыми кружками, просятъ воды? Это далеко не забавно!

— Здесь арфы не будут слышны!

— Я слышал их ровно тридцать два раза, — ответил Серов, сдерживая раздражение.

— Я вам говорю, что их не слышно, потому что арфы на середине звучат очень тускло.

— Я их слышал тридцать два раза, — повторил Серов, уже сердясь.

После этого инцидента играть далее было невозможно. Лист встал и совершенно откровенно признался, что ему опера не нравится. Видя на наших лицах замешательство и весьма скорбное выражение, он твердо и, мне казалось, совершенно искренно повторил:

— Я эту оперу не признаю: она недостаточно интересна. Я правду говорю только своим друзьям — это их привилегия, я перед ними никогда не кривлю душой.

Взглянув на него еще раз, я убедилась, что он действительно не кривит душой; но как можно так не «бережно» обходиться с другом, — этого я не могла понять. Если бы Лист со вниманием сыграл всю оперу или посмотрел бы ее со сцены и тогда произнес свой жестокий приговор, то можно было бы только гордиться таким правдивым другом; но, любя, уничтожить близкого человека, не имея для этого достаточного основания, была и есть для меня непонятная черта в этом благородном и гениальном артисте. Идя домой, мы не сказали друг другу ни единого слова, но долго безмолвствовать я была не в состоянии.

— Ты веришь в искренность Листа? — прервала я молчание.

— В данном случае — да! Он скорее в похвалах бывает слащав до неискренности.

— Отчего он не хотел сыграть оперу до конца?

— Ты слышала — она ему не нравится... неинтересна! вот как легко можно уничтожить артиста... Если бы я не слыхал «Юдифи» со сцены, ее постигла бы участь «Майской ночи»,

она горела бы в эту минуту в печи; да, может быть, было бы лучше... она втянула меня в композиторство...

В такия минуты близкие люди бывают полезны.

Я напомнила Серову извращенные взгляды великих художников друг на друга. Мейербер выразился про Вагнера следующим образом: Ce pauvre m-r Wagner (Мейербер выговаривал «Уанье») n'a pas l'idée d'une facture d'opéra». Сам Вагнер говорил о Берлиозе, что он «метал» свои стрелы далеко за цель, но это не значит, что он «попадал» в цель. Наконец, я горько и отчасти несправедливо укоряла Листа за его жестокость именно в отношении друзей. Хоть бы он оставил у себя на просмотр партитуру! Быть может, он был нерасположен заниматься музыкой в это утро, — я была убеждена, что ему понравился бы Олоферн. В конце концов, Серов успокоился. Впоследствии, мне кажется, я понимала Листа. В реформах Вагнера он нашел полное осуществление своих оперных идеалов; ни стремление к этому идеалу, ни подражание Вагнеру не могло пленить Листа. Совершенно новое, несколько даже легонькое, грациозное, элегантное могло ему нравиться; может быть, совершенно дикое было бы ему еще более по нраву; лишь бы не напоминало общеевропейского стиля. В «Юдифи» он именно не дошел до тех мест, где Серов был совершенно самобытен и оригинален. Лист слышал еще отрывки из «Рогнеды» и выразился следующим образом о ней: «Restez chez vous en Russie avec votre «Rognèda». C'est une oeuvre toute russe»[30] . Приговор был произнесен.

Связь Листа с Серовым не порвалась, но интимность в отношениях была уничтожена. Лист признавал в Серове только замечательного критика, это ему, быть может, мешало оценить композитора. Злополучный день ознакомления Листа

[30] Оставайтесь в России с вашей «Рогнедой». Это совершенно русское произведение.

с оперой «Юдифь» окончился концертом; около него увивалась целая плеяда звезд, принадлежавших к прекрасному и непрекрасному полу. Играл на скрипке некто Ремени из Венгрии; Лист ему усиленно аплодировал, вся плеяда вторила ему, а в фойе восклицали с ужасом: «Как он фальшиво играет!» Лист нравился нам больше, когда уверял, что опера «Юдифь» ему антипатична, чем в момент усиленного старания поддержать незаслуженными аплодисментами заезжего артиста, угощавшего публику фальшивой игрой!!

Фестиваль прошел, как все немецкие музыкальные празднества. Утром репетиции, обед за table d'hôte в лучшем ресторане, сборище у кого-нибудь на дому, вечером концерт, и заключение вечера в Bierhalle. Иногда устраивался по утрам в церкви органный концерт или маленькое интимное matinée у заезжего артиста-исполнителя. Все это проделывается весьма просто, и иногда проводишь время очень приятно, если есть много знакомых. Эти празднества сближают музыкантов и развивают в них дух общительности, если только не перепьются в Bierhalle (такие случаи бывают не редко), — тогда на следующее утро циркулируют по городу презабавные анекдоты. На этом празднестве присутствовали все музыканты будущности (Zukunftler). Где бы Серов ни был, около него всегда были сгруппированы люди; в России в собраниях окружала его более веселая толпа, любящая посмеяться и похихикать над чужими остротами. В Германии Серова слушали почтительно, серьезно, вникая в его ученые толкования последних квартетов Бетховена, 9-й симфонии, и вагнеровой оперной техники, — все это было еще темами, не избитыми, как теперь, да в устах Серова они никогда не утратили бы значения свежего, живого учения. Все-таки Карлсруэ нас не удовлетворило, и мы несколько унылые сели в вагон.

Франкфурт вернул нам наше бодрое расположение духа. Мы попали как раз на ярмарку. Франкфурт тогда не

походил на современный Франкфурт. Теперь он представляет не более, как скопление богатых магазинов и вилл еврейских капиталистов. Простому народу негде селиться, рабочие поезда увозят его на ночь в отдаленное жилье, далеко за городскую черту. Напыщенный, горделивый тон, отсутствие вкуса у расфранченной публики характеризует оцивилизовавшийся город. Тогда еще существовали грязненькие кварталы, мизерненькие домишки рабочих и ремесленников, потому ярмарки были оживлены уличными сценами, простонародным весельем, грубым, но добродушным хохотом. Зрители такого пошиба имеют своеобразные требования, к которым приноравливаются ярмарочные антрепренеры: тут великан, там двуглавый теленок; петрушка, стрельба в цель, карусель, гимнасты, удав, проглотивший свое теплое одеяло; дагеротип, в один миг снимавший портрет дешево и красиво. Разве артистическая меланхолия может устоять против натиска такой жизненной волны? Мы предались вполне общему течению, всюду заходили, сняли с себя портреты, все перепробовали: народное веселье сообщилось и нам. Вечером, у подножия памятника Гуттенбергу, мы с Серовым уже весело зубоскалили над возвращавшимися гуляками.

Совершив маленькую экскурсию по Швейцарии, мы отправились в Россию через Берлин. Тут знакомые Серова встретили нас «à bras ouverts»; там много музицировали, смущая немцев тем, что заигрывались до поздней ночи, пока рассерженный портье не разгонял веселую компанию. Один неприятный факт закончил нашу первую поездку за границу. Серов потерял полную партитуру «Юдифи» с немецким переводом. Он попросил своего знакомого запаковать ее и отправить на почту. Вероятно, на границе ее задержали, и всякие вести о ней исчезли. Так устроить постановку «Юдифи» не удалось, во мнении Листа она потерпела фиаско, и в заключение — целая партитура с переводом пропала!!

«Заграница» дала в общем итоге много впечатлений разнообразнейших оттенков — пора было вернуться домой, чтоб разобраться в этом калейдоскопе различных лиц, звуков, красок и наречий.

VIII. Мы дома!

Полумрак... маленькая комнатка, освещенная газовыми рожками с улицы... посреди постель, на ней стоит бельевая корзиночка, обтянутая цветной материей; в ней сложены аккуратно пеленочки, рубашечки, чепчички микроскопических размеров.

И неужели... неужели там будет копошиться маленькое существо... маленький Серовчик?

Только что прислала Анна Карловна одеяльце. Оно особенно явственно иллюстрировало существование будущего младенца. Послышался стук в двери, — вошел Серов.

— Что ты тут делаешь в темноте? Дай я хоть свечку принесу.

Он вернулся: соблазнительно выглянули из корзиночки красивые белые башмачки.

— Смотри, какая прелесть!

— Э, вот вы чем заняты, m-me Seroff!? — воскликнул он, также залюбовавшись капельными туфельками; выразил, впрочем, сомнение, что эта обувь — для живого существа, а не предназначена для куклы.

— Анна Карловна их вместе с одеяльцем прислала.

— Я и то замечаю, что мамин салоп стал какой-то объемистый: постоянно пакетики из него выглядывают. То-то вы все шушукаетесь с ней! Я по делу пришел к тебе, лапочка. Баронесса мне письмо прислала...

— Какая баронесса? та, что меня огорошила вопросом, способствую ли я твоему гению?

— Та самая. Она думает хлопотать в дирекции, чтоб мне предложили место начальника театральной школы. «Вы

неисправимы, — стал читать Серов из письма, — вчера мне жаловался ce pauvre Théophile[31], что вы его при всем обществе обидели. С вашими куриными мозгами нельзя постичь Вагнера... будто вы ему сказали. Я вам добра желаю и потому советую: будьте осторожнее! иначе вас станут избегать, хотя все признают ваш ум, талант и блестящее образование. Надо прежде всего уметь ладить с людьми...»

— Неужели ты будешь пользоваться протекцией этой баронессы?

— Никакого места мне никогда не дадут, будь спокойна. Язычка своего я не намерен приспособлять к их местам: что захотел сказать, то и скажу!

Я взглядом выразила ему свое полное сочувствие; он притянул меня к себе.

— Ведь, ты у меня известная вольница, ma petite femme!

Вошла Варечка, наша прислуга, поспешно передала конверт Серову, шепнув: лакей из дворца принес.

Серова приглашали на раут.

— As-tu de la petite monnaie?[32] — спросил он вполголоса. Я ему подала 20 коп.

— Pas moins qu'un rouble[33]. — Варечке был дан приказ вручить лакею рубль.

— Это последний! — отрапортовала та, вернувшись.

Варечка, красивая девушка, — тип тогдашней развитой прислуги: очень мило одевалась, охотно книжки читала, театры посещала, вникала в жизнь своих хозяев, но не признавала никакого неравенства между собой и ими; исполняла все старательно, если только ее амбиция не была затронута.

---

[31] Феофил Толстой, малозаметный музыкант-критик того времени, ругавший Вагнера.

[32] Есть у тебя мелочь?

[33] Не менее рубля.

— Уж вы там справьтесь как-нибудь. «Юдифь» пойдет на той неделе, а я статей теперь не могу писать, нужно пляску оркестровать для концерта, — заявил Серов.

— Варечка, как вы думаете, ваши почитатели будут ждать еще одну неделю? дадут в долг провизию?

Варечка мне в ответ лукаво хихикнула.

— Вот только у соседей брать посуду очень неприятно, все попрекают...

— Ничего. Для автора «Юдифи» можно немного неприятности перенести, верно? — шутил Серов.

— Верно! — весело вторила ему Варечка.

— Ну, значит, столковались: неделю проживем без забот!

— Зато... подари мне сегодняшний вечер!

— Изволь, с удовольствием. — Мы отправились в его кабинет.

— Скоро уж «втроем» будем восседать на этом историческом диване. Скажи мне, — продолжала я, уютно примостившись, — ты кого больше желаешь: мальчика или девочку? — Серов рассмеялся.

— Ты мне напоминаешь малыша, который на подобный вопрос ответил, держа палец во рту: «Лосадку!»

— Тебе, быть может, также больше бы хотелось лошадку?

— Да, пожалуй, лучше было бы. Терпеть не могу пискотни. Вообще я побаиваюсь немножко будущего обывателя соседней комнаты.

— Мы тебя заставим его няньчить, он и пищать не станет.

— Я тогда сбегу...

— Посмотрим. А как мы назовем нашего будущего жильца?

Тут пошла переборка всевозможных имен; наконец, решили, чтоб мальчик назывался моим именем, а девочка носила бы имя отца.

Мы долго благодушествовали, пока Серову не захотелось напиться вторично чаю не в урочный час, когда все

магазины были уже заперты. Варечка таинственно меня отозвала в кухню. Оказалось, что в доме чаю нет.

— Кофе есть и свежие сливки; скажите, что вам очень захотелось кофе, в вашем положении это простительно.

Накрывается на стол около 12 часов ночи. Входит Серов, усаживается в кресло, выпивает стакан, другой, оживленно беседует и находит, что чай хотя вкусный, но какой-то странный. Мы с Варечкой закатились неудержимым смехом, чем и выдали наш невинный подлог.

— Вы зачем же меня надули?

— А не хотели тебя посвящать в наши хозяйственные прорухи.

Он, смеясь, погрозил пальцем, ласково распростился с нами и опять взялся за работу.

Снова водворилась тишина, прерываемая чирканьем пера Серова, работающего стоя у бюро[34], и Варечкиной уборкой посуды в кухне. Я же вся превратилась в ожидание: ждала ребенка, ждала «Рогнеду», ждала вообще больших перемен...

Наконец, настал тревожный день, многоожидаемый день! Серов до поздней ночи оркестровал «Рогнеду», а я спорила с одним радикалом, уверявшим, что от родителей зависит сделать ребенка талантливым; Серов иногда из своей комнаты вставлял злостное словцо против смелой теории того времени, утверждающей, что все решительно зависит от нормального и разумного воспитания. Иногда он бросал свою работу и выходил к нам спорить, когда у него не хватало более терпения слушать такого рода «несуразности», как он уверял.

— Что вы, что вы! разве можно утверждать такие абсурды? Если вы будете культивировать несколько поколений все в одном направлении, и то нельзя будет ручаться

[34] Так он изображен сыном на портрете.

за степень подъема умственного уровня какой-нибудь семьи, потому что есть наследственность, которая всю работу, заметьте, работу нескольких поколений, может разрушить. А вы говорите о вашей дочери... Это невообразимая чепуха!

Радикал остался при своем убеждении; Серов же долго помнил этот спор и при каждой встрече спрашивал, шутя, не заметны ли проблески гениальности в его дочери. В этот достопамятный вечер я особенно усердно спорила с моим партнером, и почувствовав себя нездоровой, намеревалась прилечь на минутку отдохнуть, но... еле успела примчаться медицинская помощь, как раздался пронзительный крик новорожденного в нашем мирном обиталище. Серов продолжал оркестровать, поставив вопросительный знак на том месте, где услыхал впервые голос своего первенца. Спокойно продолжал он свою работу, пока его не позвали полюбоваться сыном.

— Фи, какой некрасивый! на человека не похож!

— Неправда, на тебя похож! — возмущалась я.

— Эти женщины обладают поистине большей фантазией, чем композиторы; ну что тут есть похожего на меня? Просто уродец какой-то!

— Неправда, он очень миленький! — продолжала я горячиться.

— Позвольте вас попросить оставить больную, — вежливо выпроводил врач Серова. По удалении посторонних лиц, когда мы остались одни... да кто не испытал того мирного, светлого счастья, когда новорожденный, как нежное растеньице, еле движется на руках у молодой матери и только учащенным дыханием напоминает о своем человеческом существовании! Тусклый ночник освещал эту обычную, но тем не менее милую житейскую картину... Серов был слишком тонкоорганизованной натурой, чтобы не проникнуться любой ситуацией, хотя он на словах отрицал в себе присутствие отцовского чувства. Впрочем, оно

у него проснулось гораздо позже; на первых порах он, действительно, был только безучастным зрителем наших с Варечкой воспитательных манипуляций. Зато мать его была проникнута насквозь горделивым чувством, что фамилия Александра Николаевича не угаснет со смертью его, единственного потомка талантливого рода Серовых. Рождение внука наполнило ее последние дни радостью, счастьем. Она отдала внуку все свободные свои часы; тщательно ухаживала за нами обоими, и в ее обращение вкралась даже некоторая нежность, которую она редко обнаруживала. Воспоминание о рождении нашего сына всегда связано было с грустным воспоминанием об утрате его бабушки. Она правильно, каждый вечер приходила к нам и не хотела пропускать ни единого дня, не имея вестей о малютке. Раз она засиделась у нас довольно поздно и в зимнюю, холодную ночь, возвращаясь домой, схватила злокачественную жабу, — на следующее утро ее не стало!! Это было наше первое горе с Серовым. Я к ней только что успела привязаться, он же ее горячо любил и глубоко ценил. Утрата ее была нам обоим весьма чувствительна. Часть ее мебели перевезли к Серову, что еще живее напоминало нам нашу милую, добрую и умную Анну Карловну. Мир праху ее! Много она страдала, да и радость впрок ей не пошла. Ее смерть сопровождалась еще одним грустным событием, которое Серов не мог забыть во все следующие годы своей жизни. Когда он встретился с Вл. Вас. на похоронах, то, пораженный горестной утратой своей матери, Серов, вероятно, надеялся заглушить свое горе приобретением старого товарища и друга; воспользовавшись случаем, который мог не повториться, он поверх тела матери, не дав покрыть гроба крышкой, протянул руку Вл. Вас. с просьбой забыть все прошлое и возобновить прежнее доброе отношение... Вл. Вас. отверг просьбу и... руки не принял!! (Сообщено мне самим Вл. Вас. Стасовым).

Появление ребенка первое время не нарушило налаженного строя нашей жизни; Серов частенько заглядывал в детскую, поддразнивая меня красавцем сыном, и понемногу заинтересовывался состоянием его желудка и спокойствием его сна. Иногда поздно вечером я сквозь сон видела, как серенькая фигурка осторожно проскальзывала за ширму и заглядывала в корзиночку, в которой, по словам Серова, «сопел будущий гражданин, отстаивающий свои права».

— А, ведь, также, шельма, будет спорить со мной...

IX. Постановка «Рогнеды» в Мариинском театре

Постановка «Рогнеды» ее автором в Петербурге носила совершенно своеобразный характер. Мариинский театр переживал в то время свой «золотой век»; публика полюбила русскую оперу и начала отворачиваться от итальянизма. Подбор голосов был бесподобен: Никольский, Васильев I, Кондратьев составляли такое блестящее трио в «Вильгельме Телле», какого нам после них не приходилось нигде слышать; г-жи Леонова, Платонова входили в состав труппы, состоявшей из здоровых, могучих натур, которые могли безустанно работать, трудиться, держа репертуар на своих плечах почти без дублерок. Всеобщий подъем духа был необычайный: артисты были проникнуты чувством собственного достоинства, так как русская опера начала выходить из положения загнанности. Правда, что истинно артистическое увлечение часто заменяло отсутствие строгой школы и умение владеть своими сценическими средствами, но зато голосов таких, как тогда, повторяю, мы уже давно не имеем на нашей родной сцене. Каждое время имеет свои требования и произведения, их удовлетворяющие. В средине 60-х годов общество жило блестящими надеждами, здоровая кровь циркулировала в ненадо-

рванных еще организмах; несколько одностороннее образование нивелировало всю интеллигенцию и ее эстетические требования; все жаждали: жизни, ума, силы, увлечения. В наше время нужны школа, элегантность и красота исполнения, — надо полагать, что найдутся представители и этого направления. Начиная с дирижера и кончая последним исполнителем, все соответствовали друг другу и гармонировали с общим строем театрального дела. Иногда халатная распущенность доводила спектакли до полного отсутствия художественности, но зато внезапно воспламенявшийся огонек в артистах поднимал их исполнение до истинного вдохновения. Александр Николаевич Серов подошел с «Рогнедой» к публике того времени и к своему театру как нельзя более: общество и театр ждали какого-то возрождения, проникнуты были гордостью национального духа, — в «Рогнеде» как раз взят момент возрождения Руси с принятием новой веры. Общество и театр полюбили реализм на сцене, — в «Рогнеде» сцена охоты, теремная обстановка княгини вполне соответствовали этим требованиям. Общество все-таки не прочь было от grand spectacle'ея (театр от них еще не успел отвыкнуть), — «Рогнеда» и в этом отношении удовлетворяла своими пышными сценами жертвоприношения, шествия побежденных, танцев и пр. А над всей оперой господствовал яркий, теплый колорит; горячая пульсация жизненного организма невольно сообщалась исполнителям и поэтому, конечно, передавалась всецело также зрителям. Нечего говорить, что сам Серов был душой театрального персонала во все время постановки оперы.

— Пожалуйте в синод, повестка на ваше имя пришла.

Серов мчится в синод для объяснения. Над Владимиром не дозволили замахиваться мечом; потребовались изменения в сценариуме: пришлось скрыть князя во время сна за занавес, — картина сновидения стала непонятна...

— Пожалуйте к костюмерше!

Балетным девицам не разрешили шить русских сарафанов. (Это было новшеством для того времени: балетчицы должны были одеваться в балетные костюмы). Серов, понятно, не уступал и требовал русских костюмов по рисункам. В кулисах дожидается балетмейстер.

— Нельзя, Александр Николаевич, в скором темпе пустить такое па, просто невозможно! тут и медведь пляшет, и скоморохи кружатся...

(Насколько мне известно, скоморохи в оперных балетах явились впервые в «Рогнеде»).

Иногда юмористические эпизоды прерывали серьезные заботы о постановке.

— Здравствуйте, Александр Николаевич, честь имею кланяться! — отвешивал поклон молодой человек.

— С кем имею удовольствие?.. — вежливо спрашивает Серов.

— Я... коза! — отвечает юноша.

— А, очень рад! очень рад!

— Скажите, верно я изображаю движения?

Юноша, некостюмированный, изображает прыжки.

— Чудесно! великолепно! — подзадоривает Серов.

— Брависсимо! — вторит группа зрителей, которая всегда успеет собраться вокруг чего-нибудь забавного.

Певцы относились к автору как к близкому, доброму товарищу.

— Александр Николаевич, — басит Добрыня Никитыч (Васильев I) на одной из последних репетиций, — какого «ферта» (высокое фа) я сегодня в охотничьей песне пущу — страх! Я сегодня в голосе!

— А где Красное-солнышко? — кричит дирижер.

— Тут, — солидно приближаясь, отвечает Петров, появление которого всегда сопровождалось добрым товарищеским приветствием.

— Что вас не видно?

— Меня-то? Да я, братец ты мой, с утра брожу по театру, и капельдинеров еще не видать было, как я пришел.

И, действительно, умная, талантливая, артистическая голова Петрова первая мелькала в кулисах на всех спектаклях и репетициях, участвовал ли он в пьесе, или нет. Без Петрова старый Мариинский театр немыслим: этот талантливый артист был его добрым музыкальным гением, наполнившим его стены многими созданиями крупных оперных типов; связь маститого певца с возникающей русской оперой была ненарушима. На его глазах опера создалась, выросла и окрепла. Бывало, положительно, тоскуешь без него за сценой, как будто сложный театральный организм лишен своей души.

— Господа, начинаем! — раздается голос дирижера, но оркестр еле собирается. Дисциплина тогда не признавалась. Нередко приходилось слышать разговоры следующего содержания среди исполнения пьесы:

— Костька, а ты пойдешь в «морду» (ресторан le Nord) после репетиции? — спрашивает один из оркестровых музыкантов. Лицо, умное, добродушное, чисто-русское лицо Константина Николаевича Лядова просияет; улыбаясь, продолжает он дирижировать, кивая в ответ одобрительно головой.

Как уже раньше было сказано, театр соединял халатность с высшим вдохновением; эта характеристика относится к Лядову более, чем к кому-либо. Дело свое он знал, но кутежи с товарищами и «широкая» натура часто отвлекали его от занятий; любим он был решительно всеми.

— Литера жэ, жэ! — кричит Лядов оркестру, и вдруг, словно его осенила живая мысль, он размахивает палочкой с таким огнем и неподдельным жаром, что весь оркестр моментально подбирается, темп берется неимоверной быстроты, — номер проходит блестяще.

— Брависсимо! — рычат шалуны помоложе.

— Фу, черт его дери! чуть до конца довел! — обмахивается вспотевший певец.

— Что это вы, К. Н., как погнали? Этак задохнешься.

— В «морду» спешит, — шутят в оркестре.

— Пойдем скорее, — тащит одна хористка другую: — верно, Серов там стоит, — что-то громко гогочут.

— А вы подмигните хорошенько Владимиру-то насчет лебедушек, да живее двигайтесь, чтобы одна нога здесь, другая там была, — поучал автор «Рогнеды» шута.

— «Ты мне, женка, не перечь!» — так и выпалите, чтобы раззадорить к пляске.

Серов показывает, как следует плясать. Хохот раздается по всей сцене.

— Батюшка, Александр Николаевич, так ли я мамушку-то играю? Уж не знаю, верно ли? — подходит талантливая, но вечно трусливая актриса Горбунова.

— Очень хорошо, — успокаивает ее Серов, — но еще более заботливости и нежности вложите в свою игру, — уж больно княжич-то мил!

Княжич (г-жа Шредер), действительно, был бесподобным Изяславом. Тем временем в кулисах ведется оживленный спор между странником и Руальдом.

— Да ты прямо и падай в обморок там, где стоишь, — унимает тенора Никольского странник-баритон Кондратьев.

— Что ты мне толкуешь? — на высоких нотах вспылил Руальд. — У меня либретто куплено. Видишь, написано: падает на траву... Как же ты требуешь, чтобы я падал, где стою? Я по либретто...

— Ну, хорошо, — махнув рукой, продолжал Кондратьев, — ищи себе траву, да хоть падай ты прямо, не подгибай ноги; ведь, это, Калиныч (сокращенное Федор Калинович), ни на что не похоже.

— Ах ты, лысый черт! кабы у тебя такой живот был, как у меня, упал бы ты разом, как же! За мое ничтожное жалованье да разом падать... нет! прошу покорно...

Ф. К. продолжал на всех спектаклях «искать» траву, на которую падал в обморок, «подкладывая» осторожно ногу под себя; ему охотно все прощалось, и даже строгий странник улыбался с умилением, когда Калиныч, бывало, хватит свое си-бемоль бархатной грудной нотой... Певцы разражались обыкновенно похвалой: «Экий черт! вот дьявол! До слез тронул... И голосище ему Бог дал, одно слово — золото! Что перед ним все Кальцоляри и Тамберлики!»

— Собак привели! — вдруг гаркнул кто-то на сцене.

— Третий акт, господа! — стучит усиленно палочкой дирижер.

Приводят целую свору собак с царской псарни; слышен лай; собак группируют на ступеньках, изображавших холмики в лесной чаще. Движение, суета... Хористы школьничают; Серов с режиссером рассаживают их поживописнее; лошади топочут...

— Шкуру подайте! — кричит режиссер.

— Сокольничьи, подходите! — горячится Серов.

— Господа, потише! Что же это вы, точно школяры, шалите? — ворчит режиссер; а скоморохи дурачатся с шутом.

«Вот там кричали, там беда!» и «Братцы, не видели князя?» репетируется без конца: или не поспевают охотники, или слишком рано прибегают княжевы прислужники. Долго пришлось возиться с этими мелкими репликами. Персонал начинает скучать, распоряжающиеся разучиванием раздражаются, а главные действующия лица, сидя с серьезными физиономиями, рассказывают друг другу невозможные анекдоты. В кулисах прыскают со смеху. Говор, шум и беспорядок достигают своего апогея.

С появлением Руальда на носилках водворяется полная тишина. Сцена смерти проходит при благоговейном молчании; старик, репетировавший с исключительной серьезностью, отделывал свою роль до мельчайших деталей. (Лучшего странника мы с тех пор не имели). Со вступлением фразы: «Покорись кресту!..», все сердца присутствовавших были покорены; из какого-то отдаленного угла слышится восклицание: «Что за прелесть!» Конец акта вызывает шумный взрыв восторженных похвал. Дирижер, утирая глаза, растроганный, нежно обнимается с автором. Петров подходит со своей милой улыбкой поздравить Серова, предвещая ему небывалый успех.

— Ах, г. Серов, — лопочут хористочки, — какая чудная опера!

— Ну, братцы, вот и на нашей улице праздник, — гремит Добрыня, — покажем мы себя; уж этих заезжих итальянцев за пояс заткнем!

Теплое, дружеское чувство связывало всех присутствовавших, и автору, вызывавшему это чувство доброго товарищества, невольно выражали самую горячую ласку и любовь.

Но на сцене впечатления меняются быстро.

— Пожалуйте смотреть декорацию пятого акта, — приглашают Серова.

Уже стерлось чувство умиления от только что пережитой сцены, слышится громкий голос автора:

— Да, ведь, это задворок, а не княжий двор! Что это?

Не успели декораторы опомниться, как маленькая фигурка Серова мелькала уже внизу в оркестре, откуда он с необычайной подвижностью перепрыгивал через балюстраду, отделявшую его от сцены; тут усаживает он хористов; там начерчивает рисунок старинного русского светильника (Серов был прекрасным живописцем), внезапно исчезает в бутафорской; везде успевает о деле пого-

ворить, анекдотец налету рассказать или одним метким словцом — где рассмешить, где распушить.

По окончании репетиции все врассыпную направляются к выходным дверям, и немец-музыкант, держа под мышкой скрипку, а в губах сигару, выражает товарищу по пульту свое мнение следующими словами, которые, вероятно, не задумываясь, повторили бы все за ним: «Aber dieser Seroff ist doch ein ganzer Kerl![35]»

Все напевают засевшие в голове мотивы, которых колом не выбьешь во все время постановки. Это зудение задолбленных интервалов и реплик доходит до какого-то звукового кошмара. В последние дни перед постановкой у всех нервы в высшей степени напряжены. Тревога и ожидание охватывают весь театральный мир и к генеральной репетиции доходят до своего кульминационного пункта.

В былые времена генеральная репетиция представляла для автора более жуткие моменты, чем сам спектакль. Многое еще не доучено, много промахов автор понял только тогда, когда поправить их уж было поздно; а тут, на генеральной репетиции (театр был всегда полон), обыкновенно устанавливалось мнение присутствовавших и разносилось по городу раньше времени. Приглашались знатоки по разным отраслям оперного дела, и их мнения и впечатления ловились налету.

Но вот наступает и день спектакля.

Густой ряд карет дефилирует перед Мариинским театром; блестящая публика собирается в ложах; фойе находится в ажитированном состоянии; за сценой ходит Федор Калинович, гордый, с лицом и осанкой, преисполненными сознанием собственного достоинства. Суетливо шныряет начальство по сцене и пропадает в кулисах,

---

[35] А, ведь, этот Серов настоящий молодчина.

останавливая наплыв посторонних посетителей и разгоняя почитателей женского персонала.

— Ишь, дьявол! — шипит «Калиныч» на начальника репертуара, имевшего громадную власть над театром. — Ходит в звездах, туда же суется на сцену. Нет, ты пройдись по ней тогда, когда занавес поднимут!! — кричит он ему вслед, ему, перед которым все сторонились со страхом и трепетом...

Первое представление «Рогнеды» имело еще другой оттенок, кроме обычного первоспектакльного. Треволнения, которые обыкновенно вызываются гадательной участью новой оперы, при постановке «Рогнеды» еще усиливались тем, что была брошена перчатка итальянцам. «Рогнеда» должна была одержать победу над ними, окончательно завербовать петербургскую публику; половинный успех был бы почти хуже полного провала. Все это чувствовали. В театральной атмосфере ощущалась напряженность; как оперный персонал, так и публика смутно сознавали, что от этого вечера зависит многое; дирекция не поскупилась отпустить почтенную сумму на богатую обстановку. Автор волновался и за исполнение и за прием исполненного; тем не менее он и перед самым спектаклем еще служил тем нравственным центром, из которого исходили и поощрения и подбадривания артистов, волнующихся обыкновенно до болезненного состояния, особенно на первых спектаклях. Бывало, проходу нет автору от всевозможных просьб и вопросов.

— Взгляните на минуточку, верно меня загримировали? — спрашивает одна.

— Нет местечка? — взмолится другой.

— Мне не тот парик дали, — жалуется какой-то обиженный.

Среди всей этой закулисной сутолоки Серова никогда не покидала его неизменная веселость. Перед самым спек-

таклем, когда уже дирижер направился в оркестр, Серов нашел минуточку, чтобы ввернуть какой-то анекдотец, и преподнес он его с таким неподдельным юмором, что даже колдунья, подходя с взволнованным лицом, крестясь со страху и нашептывая: «Боже! Боже! как я боюсь!», не могла удержаться от смеха и едва успела поправить свой наклеенный нос, который сдвинулся с места. Вообще, неудержимый хохот всегда раздавался около Серова.

Но вот из уборной «Рогнеды» слышатся рулады и гаммы. Сариотти-жрец нашептывает какия-то непозволительные остроты дамам, поспешно удаляющимся от него в другую кулису. Выходит аскетически-суровой наружности старик-отшельник и теряется в пестрой толпе скоморохов. Полковая музыка занимает свою эстраду. Третий звонок, — занавес взвивается. Серов спешит в свою ложу.

Переполненный зал не шелохнулся, — все обратилось в слух. Рогнеда и колдунья спели свою начальную сцену и привели публику в полное недоумение: ни единого звука не было слышно ни у той, ни у другой. Все было заглушено громким оркестром. Голос Сариотти местами прорывался сквозь громоздкую оркестровку, но реплики его были непонятны, так как его партнеры были еле слышны.

Занавес опустился для перемены, — в публике гробовое молчание: она разочарована. Но не успел занавес снова подняться, как раздались звуки хора «кровушки свеженькой», и все кругом встрепенулись, оживились: оригинальная, картинная сцена увлекла, наконец, публику. Когда же Никольский почему-то в шапке спел свою молитву и почему-то снял ее, став на колени перед публикой, взрывам восторга не было конца. Ледяная кора растаяла, и к концу финальной сцены с шествием печенегов театр единодушно вызвал автора.

Как ни неудовлетворителен второй акт, он всегда производил сенсацию своею непринужденной веселостью,

но третье действие положительно очаровало весь зрительный зал. Глубокой древностью пахнуло на слушателя и от дремучего леса, и от святого старца, и от мученика-юноши и князя bon vivant, захваченного в суетной своей жизни неожиданным столкновением с сильной, верующей душой.

Публика приняла это действие с восторгом, автора разрывали. Фойе волновалось... ученые, знаменитые художники, высшие сановники, все артисты были налицо; разговоры были неуловимо-разнообразны и оживленны. Фойе Мариинского театра представляло в былое время нечто в роде клуба. Можно было быть уверенным, что по известным дням найдешь непременно в таком-то углу, на таком-то кресле такую-то личность. Излюбленные оперы смотрелись по десятку раз; эти завсегдатаи давно спелись во вкусах: они-то и были законодателями в приеме новых опер; отсюда, из фойе, шла добрая слава или хула, распространялись восторженные отзывы или едкие насмешки. Так много было живого в мире музыкальном, литературном, художественном и вообще во всех слоях общества, что даже театральное фойе носило отпечаток общего возбуждения и движения.

Четвертое и пятое действия прошли блестящим образом уже по инерции: публика разогрелась, и, несмотря на то, что партия Рогнеды (г-жа Ящинская), главная во всей опере, сыграна была неопытной певицей, сильно обезличившей ее, публика все-таки отнеслась горячо и с энтузиазмом к новому произведению Серова.

Петров в роли Владимира не был особенно удачен, отчасти оттого, что эта роль требует физического сходства с князем, насколько он нам известен по рисункам и картинам. Петров был уже слишком стар и с внешней стороны дал образ князя, не соответствующий нашему представлению о нем. Со стороны психологической роль князя со-

здать трудно, потому что ему в опере мало придано индивидуального интереса. Его душевный строй сливается везде с общим массовым движением, а хоры в опере «Рогнеда» играют действительно преобладающую роль. Самый грандиозный хор из всей оперы — финальный; он закончил пышное зрелище. Овациям не было конца: русская опера выдержала состязание и... победила!

Что чувствовал сам автор?! В моменты шумных оваций, вероятно, все авторы ощущают одно и то же чувство: радость и опьянение от массового увлечения, вызванного им, виновником торжества. Но этого опьянения хватает ненадолго. Первое едкое ощущение есть разочарование, которое я подметила после первого спектакля у нескольких композиторов; пока идут репетиции, все находишься в ожидании, что скоро увидишь свое произведение в полном ансамбле, во всем блеске. Когда же наступает долго и томительно ожидаемый момент, то невольно себе говоришь: «не то! не то!» После «Рогнеды» пришлось мне и над Серовым сделать подобные наблюдения; конечно, хоры и оркестр всегда приятно поражают автора после перенесения их из кабинета творца на сцену, но иллюзия от передачи характеров утрачивается обыкновенно вполне, кроме редких случаев. Когда автор играет дома свою оперу, представляешь себе совершенно иное: картины принимают более грандиозные размеры; лица становятся осмысленными и живыми; ждешь, понятно, что на сцене все это подействует потрясающе... Ничуть не бывало! Грандиозные размеры суживаются часто уродливыми кулисами; живые лица пропадают в шаблонном, рутинном исполнении. Ожидаемое потрясающее впечатление стирается и бледно, безлично теряется в общей безцветности. Конечно, часто выступают места, совершенно незамеченные при авторском исполнении, но это бывает реже. То же самое испытываешь с картинами. Пока художник пишет

картину у себя, колорит кажется ярким, живым, красивым. Отправлена она на выставку, и видишь как будто чужую вещь, недостатки так и лезут в глаза! В чем тут дело? Отчасти в слабом исполнении картины, которое на просторе резче бросается в глаза, а иногда в небрежном отношении тех, которые ее выставляют. В опере подобные недоумения еще ощутительнее, так как приходится на веру принимать все, что автор задумал, а сам он иногда не предвидит неудобоисполнимости своего замысла, которая только при постановке всплывает наружу. Всего же чаще искажается основная мысль автора. Словом, чувство разочарования бывает иногда до болезненности сильно; долго ни автор, ни его друзья не могут привыкнуть к публичному исполнению нового произведения и отнестись к нему объективно, как вся публика. После первого спектакля и мы, конечно, начали разбирать подробно, сцену за сценой, моменты, которые вышли удачно и которые совсем погибли: последних оказалось не мало!

Другое ощущение, сопутствующее первому спектаклю, это — наступающая пустота, которая является неизбежным злом после напряженной деятельности, продолжающейся иногда несколько месяцев. «Что я завтра буду делать?» невольно спрашивает себя автор, привыкший отправляться каждый день на репетиции. Заботы о своем родном детище пресеклись разом, отныне оно стало общественным достоянием и освободилось от отцовских попечений. Начинается томительное искание сюжета. Опера — труд продолжительный, рискованный; начинать новую всегда страшновато. Вяло просыпается автор на следующий день после первого спектакля, потягивается сонно; спешить ему некуда. Положим, не без приятности вспоминает он о пережитом накануне, но в голову уже закрадывается беспокойная мысль: «а вдруг я больше ничего не напишу?» Появляющиеся критические статьи pro et contra несколько рассеивают скучающих авторов. Серов

обыкновенно пробегал их улыбаясь, читая громко более или менее остроумные отзывы. Только стасовских статей он не переносил. Ни холодная критика, ни страстная ругань не могли вывести из равновесия такого привычного бойца, как Серов, но булавочные уколы, ядовито направленные на больные места, которые он, В. В., мог достаточно изучить в течение многолетней дружбы, — вот тактика, которою Стасов донимал своего бывшего друга до самой его смерти и которую Серов не выносил. Никакая злая критика, никакие едкие замечания не вызывали в Серове столько ненависти, столько злобы; иногда посмеется, иногда пригрозит он полушутя: «вот я его, такой сякой, отделаю в следующем номере!», но от уязвлений В. В. он испытывал глубокую душевную боль, которая со временем перешла в физическую.

— За что? За что этот человек меня ненавидит? Зачем он меня пачкает, унижает, смешивая мое имя с грязью? Что я ему сделал? Я ему не мешаю жить, зачем он меня преследует? — жаловался обыкновенно Серов.

Я не берусь судить об отношениях В. В. к Серову; одно знаю, что последний его горячо любил, и с момента композиторской своей деятельности был им жестоко преследуем: ядовито, с явным расчетом зачернить его нравственную личность. Невероятно предположение, что, зная человека десятки лет, друг мог разочароваться в нем до такой степени. Так преследовать злобно, как это делал В. В., может только человек-фанатик, любящий преследуемого и понимающий всю его крупную величину. Что-то сошло с рельсов, какой-то мотив въехал, о котором судить не нам, их современникам. Эти неведомые «что-то» и суть благородные сюжеты для драматических писателей, их дело — намотать на один клубок, кажущиеся нам случайными, нити.

Но будем продолжать. Есть еще неизбежный спутник успеха; он не очень трагичен, но весьма, весьма

непривлекателен! Общество не имеет никакого понятия об авторских доходах; если театр полон и успех громадный, то предполагается, что автор получает весь сбор с блестящего спектакля. В серовские времена автору с полного сбора приходилось приблизительно около 100 р. в вечер; рассчитывая на десять полных представлений, можно было размечтаться о получении 1000 рублей. Десять спектаклей можно дать в течение 3-х месяцев, если никто не захворает и не раскапризничается из певцов. Постановка оперы обязывает автора обставиться дома поприличнее, что мы и сделали, взяв хорошую, просторную квартиру в надежде на будущие блага; несколько обставили ее, т. е., кроме обычной меблировки серовской рабочей комнаты, все смотрело хозяйством еще весьма молодым, еле начинающим только возникать. Не имея абсолютно никаких доходов перед постановкой «Рогнеды», мы жили в долг, и кредиторы поспешили заявить о себе, как только узнали об успехе. Пришлось только что сообщенные толкования повторять всем неоднократно, а подозрительное покачивание головой доказывало, что наши слова не легко принимались на веру, как до сих пор никто не хочет верить, что на оперы, сданные в дирекцию при прошлом режиме, наследники не имеют прав наследства. Денежные недостатки редко угнетали нас с Серовым, потому я не буду особенно напирать на печальную сторону этого вопроса, но вопрос все-таки остается печальным.

Были и светлые, и отрадные явления: горячая, искренняя благодарность за эстетическое наслаждение выражалась неоднократно письменно и устно. После «Юдифи» у многих вкоренилось довольно забавное убеждение, что Серов написал эту оперу благодаря своей учености, поэтому отрицали у него мелодию и вдохновение; чужестранный сюжет хотя и внушал уважение, но все-таки не вызвал того родного, нежного чувства, которое питает

публика обыкновенно к своему писателю или композитору. Не напиши Серов «Рогнеды», — эпитет ученого его долго не покидал бы. «Рогнеда», опера богатая, роскошная, сделала Серова популярным, любимым композитором, но «Юдифь» пленяла своею стройностью, поэтичной реальностью. Какой-то девственной красотой веет местами от этой дивной, свежей музыки! Невольно припоминаешь слова П. И. Чайковского при личной нашей беседе: «словно меня обдает весеннее солнышко, когда вспоминаю о Юдифи!»

Есть большия картины, с многочисленными группами, все они выполнены талантливо, написаны блестяще, лиц в них много, останавливаешься то на одном то на другом, а в общем впечатление расплывается; картина же, в которой внимание сконцентрировано на одном главном лице, а все прочие служат ему как будто дополнением, производит более сильное впечатление и сохраняется ярче в памяти. Такова разница между «Юдифью» и «Рогнедой».

Так или иначе, для русского театра «Рогнеда» представляет собой произведение более удобоисполнимое (может упорнее сохраниться в репертуаре), а для музыканта «Юдифь» будет всегда иметь более ценности. Композиторы-современники Серова отнеслись, впрочем, одинаково холодно к обоим произведениям: Даргомыжский говорил иронически в глаза самому Серову:

— Ваши оперы не могут не иметь успеха: в одной — верблюды, в другой — собаки!!...

X. Наше первое общее дело

Знакомство с одним семейством, с которым мы крепко сдружились, оживило нашу жизнь и дало ей особенную окраску. Это была семья А. А. Потехина, известного писателя. Склад жизни, который мы встретили в этом гостеприимном доме, теперь уже невообразим в Петербурге. Это была типичная жизнь русского семейного

писателя-помещика. С самого утра начинались посещения людей близких, неблизких, известных, талантливых, совсем убогих, ничего не обещающих, просто добродушных особ, семейных, холостых, деревенских, городских, актеров, писателей, певцов, бабушек, тетушек, — все это перемешивалось, все это перезнакомливалось, гудело, шумело, как будто это были вечные праздники, вечные каникулы.

Хозяйка, жена Алексея Антиповича, — личность, способная на полное самоотречение, самозабвение, своими ласковыми взорами и речами словно манила в свой гостеприимный дом, и всякий чувствовал, что он у себя, что ему нечего стесняться, что ему все простится; к тому же посетители становились свидетелями даровых увеселений: вся продуктивность еще молодых сил этого образующегося будущего кружка просилась наружу и всегда находила чуткую, горячую отзывчивость. Чуть за ночь Потехин набросит какую-нибудь сценку или главу из новой повести, на другой же день его упрашивают поделиться своим трудом с гостями. Будь это утро, ночь, вечер, день, — немедленно сооружались места для слушателей, и в халате, еле опомнившись от трудовой ночи, автор уже знакомит свою восприимчивую, восторженную аудиторию с новорожденным своим детищем. Обычные рукоплескания, поздравления, объятия... Являются хозяйския детишки, действие меняется, семейная картина вытесняет аудиторию.

— А ну-ка, Валерка, попляши!

Валерка пляшет. Родители восхищаются, а гости еще того больше.

— Медведь да и только! — смеется отец.

— У нас Раечка танцовщицей будет! — хвастает мать.

— А ну-ка Раечку сюда! где Раечка? Рая!

Тащат Раечку. Гости требуют развлечения во что бы то ни стало. Раечка очень грациозно проплясывает какой-то танец... аплодисменты, восторги, поцелуи...

Серов написал новый романс для Кондратьева: «Как небеса твой взор блистает». Об этом кто-то пронюхал, посылают к нему за рукописью, снова собирается аудитория, но уж по соседству, у самого Кондратьева, брата хозяйки, так как у него хороший инструмент. Музыка, чтение, пение, актерские импровизации... словом, пир горой!

Более наблюдательному оку бросилось бы в глаза бледное лицо, усталый вид хозяина, подчас лихорадочная хлопотливость хозяйки. Но нам всем были рады, мы были отогреты родственным приемом, да как-то смутно чувствовалось, что вся эта сутолока была по душе домашним, и бывало бросаешь щепетильность холодного рассудка и, забравши ребенка, пеленки, часто со всем скарбом летишь на Английский проспект. Это был первый дом, который нам обоим пришелся одинаково по душе. Театральный мир, который по преимуществу окружал Потехина, увлек и меня своим кажущимся простодушием, своей жизненностью, артистичностью и... новизной обстановки. Серов был рад, что мы в этой сфере сошлись в наших симпатиях. Понемногу актерский круг перетянулся и к нам; у нас четверги приняли вид уже чисто-театрального мирка. Александринский театр блистал тогда талантами; два крупных артиста, как Самойлов и Павел Васильев, составляли украшение драматической труппы. Постановка пьес со знаменитой Линской, Горбуновым и прочими столь же талантливыми, как и добросовестными силами давала возможность видеть Островского, Потехина и А. Толстого в образцовом исполнении; конечно, народные массовые сцены при современных условиях перещеголяли на много тогдашнее сравнительное убожество. Серов не пропускал ни одного нового спектакля, так что мы все вечера проводили или в театрах, или у Потехина, а четверги в том же обществе у нас. Почти незаметно втягивались мы в споры, рассуждения об искусстве, драме и опере; отчасти на этих

вечерах сложились у нас взгляды довольно единодушные на произведения того времени; тогда же впервые поднялась в образовавшемся нашем кружке речь о русской мужицкой драме. Потехину принадлежала всецело инициатива этого важного вопроса; он знал народ без излишней идеализации, любил его, и ему удавалось изобразить его в драме и повестях так талантливо и живо, что мы все были им восхищены и захвачены всецело. Отсюда первый зародыш задумываемой народной оперы.

— Не понимаю, почему именно мужика изображать?! — бывало воскликнет Серов после нескончаемых дебатов. — Натяжек терпеть не могу! Что подкатится под руку интересного, вызывающего охоту у музыканта воспроизвести в звуках, то и слава Богу! Значит, сюжет найден! Не знаю, господа, что-то меня пугает увлечение так называемыми народными драмами; народа я совсем не знаю...

— Чего вы не знаете?! — подхватил один фанатический поклонник Серова. — Вы, чай, к ассирийцам не приглядывались, а такой марш накатали, что все отдай — мало будет! Поди, язычником также не бывал, а «кровушку свеженькую» такую изобразил, что меня, христианина благочестивого, чуть в язычника не превратил. Все вы это, батюшка, пустяки говорите!

— Попытаюсь, не знаю! Быть может, и удастся мне найти подходящее...

— Ну вот этак-то лучше, пьем за будущую народную оперу! Чокнемся!

— Ура! — гремит веселая компания.

— Голубчик, А. Н., в вас такая силища сидит, что, куда вы ее ни направите, она всюду выскажется, одинаково захватит слушателя.

— Позвольте вас обнять, дорогой наш композитор, вы наша гордость, наша радость, дай вам Бог долго прожить, много от вас ждем мы еще крупных, чудных произведений!

— А ну-ка еще разок за роялем изобразите нам хор язычников...

— Да, ведь, уж поздно...

— Какой поздно! Рано, напротив! Видите, солнышко только еще встает...

Все встали из-за ужина уже с рассветом, хлынули в зал, дружно рассаживались вокруг Серова... Наконец, уже утром расходились после долгих прощальных процедур, состоявших в добрых пожеланиях, безчисленных поцелуях, в объятиях и пр.

Вот где, с одной стороны, сильное тяготение к «мужицкому» повлияло на Серова. В ту пору я запоем зачитывалась журнальными статьями, имевшими общественное значение, Некрасовым и глубоко начала задумываться над жизненными вопросами, на которые Серов мне не мог дать ответа. Я добивалась разрешения их с лихорадочным рвением, с болезненной горячностью. У меня сложился исподволь идеал народной оперы с правдивым изображением народа, как он есть, без фальшивого тяготения в отрицательную или положительную сторону. Я жила одной этой мыслью, и потехинская среда меня поддерживала в моих мечтаниях. Вся литература жила тогда подобными мечтаниями... Серов, незаметно для самого себя, начал задумываться над выбором народного сюжета, но он пока не наклевывался. Еще одна личность повлияла на него в этом отношении решающим образом — это Григорьев. Он содержался в то время в долговом отделении, мы его посещали очень усердно; несмотря на угрюмую обстановку, мы не поддавались невзрачному внешнему впечатлению и много, хорошо беседовали об искусстве в этом анти-эстетическом учреждении. Помню его убогую камеру, его умную, талантливую физиономию, облагораживающую эти серые, грязные стены; его горячую, искреннюю речь, которая при такой обстановке еще глубже поражала, еще более запечатлевалась в моем молодом уме.

— Пиши, Сашка, народную оперу, у тебя хватит на это таланта; народное, «свое» более живуче, чем все иностранное. Ведь, и греки свое *народное* писали, и чем больше в их искусстве *своего, греческого*, тем оно дороже. А что у нашего народа красоты нет, это пустяки! Это зависит от художника. Ну-ка с легкой руки валяй, Сашка!

Но Серов не решался писать народной оперы, да и сюжет, более или менее удачный, все не подкатывался. Характер нашего чтения изменился, читались более отечественные произведения; любовь к «своему», родному возникала все более и более, интерес к нему крепнул и развивался. Наши четверги получили определенный характер: театральный мир с Потехиным во главе вносил свою живую, практическую точку зрения, что дало совершенно новую окраску решению теоретических вопросов искусства; в результате выходило то, что мы понемногу выяснили себе свою точку зрения на современное нам течение отечественного творчества. *Выразительность, жизнь, поклонение руссицизму, отсутствие рутины* стали лозунгом нашего кружка, красота не входила, как обязательный элемент, в наш художественный катехизис, по крайней мере, не играла существенной роли. «Как это правдиво! жизненно!» — были высшей похвалой, которой осыпали разбираемую игру актера или вновь вышедшее произведение русского таланта.

В 60-х годах стали сознавать, что прежние требования в искусстве отжили свой век, потому что красота перестала быть одухотворяема жизненной правдой, — погнались за правдой с усиленной энергией и даже переусердствовали в своем, часто через край хваченном, реализме. Старики-эстетики ополчились против натиска столь энергичного движения, но жизнь взяла свое, и ряд крупных произведений ознаменовал тогдашнюю богатую эпоху как в литературе, в музыке, так и в живописи.

Серов все томился, искал сюжета, остановился было на «Тарасе Бульбе» Гоголя, но польский элемент его сильно смущал; пришлось бы волей-неволей вызвать неприязненное чувство к полякам, а в то время было неблаговидно играть на этих очень натянутых струнках. Серов политически не имел строго сложившихся убеждений, но не питал вражды ни к одной партии и потому не желал стать в своих произведениях ни в ряды обиженных ни, еще менее, в ряды нападающих. Пляска запорожцев в Сечи, гречаники и гопак были предназначены сначала для этой оперы, но он решительно не мог одолеть щекотливого своего положения и решил бросить намерение писать на этот текст. Всепоглощающей работы не было у него, и он заскучал.

Тем временем моя сестра переехала в Петербург и начала издавать педагогический журнал, расходившийся недурно. Она меня навела на мысль и помогла осуществить ее: основать журнал и пригласить всех наших четверговцев участвовать в нем, чтоб распространять наши взгляды на искусство в публике. Все ухватились с восторгом за эту мысль, обещаны были корреспонденции, сообщения из театра и мемуары. Наименовано было наше детище «Музыка и Театр». Само собой разумеется, что Серову пришлось вывозить на своих плечах всю газету. Никто статей и не думал писать, хотя они были обещаны. Отчасти причиной этой нерешительности или неохоты сотрудничать было плохое распространение газеты; с другой стороны, публику более привлекло бы разнообразие статей и сотрудников... Словом, подписка не шла. Серов в передовой статье первого номера имел неосторожность впасть в полемический тон, который был подхвачен его антагонистами; они, имея более благодарное орудие в руках, так как были сотрудниками больших газет, подорвали наш орган окончательно, ложно оклеветав Серова в том, что он якобы

ругает Глинку в своей газете, и она, не выдержав годового срока, закрылась, наделав нам массу хлопот.

Другое дело, которое я надеялась вести вместе с Серовым, была педагогика. Я хотела усвоить себе исторический метод обучения, т.е. выработать в себе и в учениках моих музыкальный стиль по образцам великих мастеров, усвоив себе различные приемы, относящиеся к разным эпохам музыкального развития. Этот способ был прекрасным для преподавания, но Серов должен был прежде всего ознакомить меня с основными правилами обыкновенной музыкальной грамоты, а потом уже перейти к историческому подражательному методу преподавания. Что я экспериментировала над собой, это дело, конечно, мое личное, но что он мне позволил набирать учеников и с ними проделывать эти манипуляции — грех, за который мы оба должны отвечать; конечно, намерения были самые прекрасные, но из них ничего путного не вышло. Так или иначе, зимнее время у нас прошло в общем труде, и хотя я помню, что никак не могла принять в толк теорию старинной сольмизации, что Серов меня жестоко выругал за мою непонятливость, что я заливалась горючими слезами, — все-таки воспоминание у меня осталось чудесное от этих совместных занятий, и как ни велики были наши ошибки относительно журнала, педагогики, мы работали много, дружно, и музыкальная связь наша стала богаче: я из пассивного термометра становилась активным, живым лицом. Итак, первая зима после постановки «Рогнеды» прошла у Серова весьма деятельно и оживленно: писал он статьи для своего журнала, готовил мне маленькие конспекты для учеников, написал отрывки для задуманной оперы «Тарас Бульба» проводил много времени в кругу лиц, глубоко уважавших его как музыканта и высоко ценивших его критический талант. Колорит нашей семейной жизни получил новый оттенок. Сначала у нас господствовал полный европеизм с гомеро-шекспиро-изольдовским

эпизодом, с заграничным знакомством и затворнической, романтической жизнью на родине. Потом настал период тихих радостей у семейного очага. «Рогнеда» внесла к нам «русский дух» и кипучую жизнь.

Между прочим, тогда вопрос о поднятии уровня образования и развития прислуги был на очереди, и в Берлине открылся клуб кухарок, в пользу которого просвещенные женщины среднего, сословия сильно агитировали. Меня эта идея очень заинтересовала, я предложила своему кружку присылать в праздники свою прислугу ко мне для чтения. Собрались на подбор очень хорошие девушки, между которыми наша Варечка, конечно, играла первую роль. Я предложила Серову прочесть им что-нибудь (он читал превосходно), если окажется у него свободное время. Он не только не отказался, напротив, очень добродушно отнесся к моей затее, но одно поставил в условие:

— Смеяться будут слушательницы, если я что-нибудь прочту комическое?

— Всенепременно! — обещала я, зная, что если Серов будет в ударе, то никто не устоит против наплыва веселости, а менее всего аудитория, состоявшая из лиц, хотя и робких, смущавшихся перед людьми чуждого им сословия, но простых, в достаточной мере впечатлительных. Серов прочел им Гоголя в течение нескольких праздничных вечеров и был награжден смехом самым искренним, а главное — проявлением самого благоговейного чувства благодарности.

Курьезные воспоминания связаны у нас были с «Рогнедой» и Мариинским театром: целой ватагой отправлялись мы туда и распоряжались своей ложей, как собственной квартирой. В антрактах нам приносили из дому закуску и питье; иногда чужие прямо приходили знакомиться в ложу и оставались в ней в течение вечера. Серов изгонялся, чтоб не притягивать взоров публики. Шум, гам, хохот, споры всегда раздавались из нашего «театральнаго салона». Часто,

сидя в партере, Серов жестами переговаривался с нами и издали принимал участие в нашем веселом музыкальном пикнике. Иногда он не выдерживал срока изгнания, приходил с целой уймой анекдотов; тогда терялась всякая обузданность: гомон и смех доходили до своего апогея.

Раз его стали вызывать после третьего действия. Он меня шутя звал выйти вместе в публику.

— Пойдем! ты влево, а я вправо, начнем раскланиваться...

— И я с вами пойду! — заявил наш сын, уже несколько подросший. Но когда отец вышел на сцену, то на весь театр раздался жалобный голосок:

— Ой, боюсь! папу медведь съест!!

Вообще курьезов было не мало.

— Представьте, — входя в нашу ложу, смеясь сообщил нам Серов, — иду в кассу и наталкиваюсь на незнакомого господина.

— Позвольте вас спросить: что дается завтра? — вежливо обращается ко мне незнакомец.

— Опера «Рогнеда», — отвечаю.

— Скажите, пожалуйста, стоит ее посмотреть?

— Нет, не тратьте напрасно денег! Уверяю вас, не стоит.

Тот вежливо откланялся, поблагодарив за участливое отношение.

Наш «театральный салон» был неразборчив, всякую пустяковину, сообщенную Серовым, выслушивал с восторгом и охотно награждал его залпом веселого, задорного смеха.

XI. Наше семейное горе

Вероятно, со временем будет известно и научно доказано, почему после периода шумного, блестящего существования всегда следует время затишья и жалкого прозябания. Причина, понятно, кроется в самом человеке; вероятно, не хватает сил долго жить в напряженном, нервном состоянии, и потому многого не доглядываешь, упускаешь из виду. Во

всяком случае, и внешний мир иногда изумительно совпадает с психическим строем угнетенного человека, так и сыплются на него всякия напасти и невзгоды. Над нашей семьей также разразилась буря, удар за ударом постигли нас в самое блестящее существование серовской композиторской деятельности. Иные нам завидовали, некоторые восхищались, глядя на нашу жизнь: блестящий успех, семейное счастье, богатая деятельность, достаток материальный... Чего еще желать? И вдруг... все это рухнуло!

Впрочем, я не буду забегать и постараюсь снова найти прерванную нить моего рассказа. Итак, «Рогнеда» дала много знакомств; внесла богатую содержанием внешнюю жизнь в наше одиночество; окружила Серова славой; сделала его популярным, любимым композитором; дала нам средства жить безбедно. Но опера временно снята была с репертуара, и мы очутились внезапно в совершенно беспомощном положении. Издание журнала тотчас бросили; приятели разъехались; гости перестали посещать, потому что хозяева утратили веселость и то неуловимое нечто, которое притягивает людей к беззаботному житию счастливцев.

Одно большое, неотразимое горе обрушилось над нами и повергло нас окончательно в мрачное, безотрадное существование: мы лишились нашей маленькой дочки... это было 10-месячное, миленькое, преждевременно развившееся, грациозное созданьице, вносившее в нашу светлую жизнь еще какую-то особенную прелесть своим кротким, чудным личиком и тем особенным видом нормального ребенка, родившагося в счастливую пору. Няньки говорили, что дитя это недолго проживет, потому что оно было слишком разумно для своего возраста. Девочка ходила и свободно лепетала, наполняя наш дом веселым щебетаньем беззаботной пташечки. Народное предсказание сбылось, — она погибла от воспаления мозга. Серова,

после ее смерти, я нашла рыдающим около печки с явным намерением разбить об нее голову: так сильно он ударял ею о холодные изразцовые плитки. Я в испуге увела его из комнаты умершей, старалась его утешить, но не в силах была этого сделать! Его острая боль выразилась в безумном страдании, в бурной, отчаянной форме; я же наружно даже не имела вида сильно опечаленной матери; какое-то апатичное спокойствие снизошло на меня. Равнодушная, холодная, я лишилась своей обычной живости и временно утратила всякую впечатлительность. Как же я могла его утешить!? Даже сын наш, первенец, не мог рассеять нашей грусти: вместо того, чтоб его приласкать и на нем сосредоточить наше внимание, мы от него отвернулись. Он же, как это само собой разумеется, именно в это время был в самом тяжелом, капризном настроении.

После смерти любимого существа некоторые не могут оторваться от последних останков отошедшего и окружают его лаской, нежным уходом, утешают себя надеждой, что до умершего доходит эта ласка. Понятно, что подобное чувство проявляется у людей верующих в загробную жизнь. Неверующие находят утешение во временной иллюзии, обманывая себя внешней телесной оболочкой человека, и не могут оторваться от него, как от последнего видимого существования любимого создания. Мы же с Серовым, не сговариваясь, избегали видеть умершую нашу дочь и не хотели даже ехать на кладбище. Никогда не говорили о смерти ее, вспоминали только о живом ребенке, об его играх, движениях. Как только коснулось его разложение, жизнь его улетучилась — он нам сделался чужим. Похороны, могила, кладбище стирают обыкновенно черты живого существа и вызывают воспоминание о болезни, смерти, искажении жизненного образа. Серов всегда говаривал мне, что ему похоронная церемония, гробы, кладбище и пр. отвратительны и возмущают его душу.

У матери на похоронах он был ради сестер, но никогда не думал посещать ее могилу, хотя любовно вспоминал о живой матери своей и глубоко чтил ее память. По какой-то особенной, неведомой программе зловещей судьбы мы должны были лишиться всего разом. Серов сидел без музыкальной работы и подавлял свою хандру занятиями в Публичной Библиотеке. Он хотел составить исторический учебник и собирал материалы для этой цели. Писал он статьи в разбросанных мелких журналах до своей газеты, а по закрытии ее не хотелось ему вернуться снова к этим мелким работам. Он стремился к большим изданиям и принял участие в журнале Эпоха (журнал так называемых «стрижей» — прозвище, данное Отечественными Записками). Домашняя обстановка была безотрадна, мрачна в тесных комнатах, рядом с капризным ребенком и с женой, находившейся в каком-то исступленном состоянии. Раз я отправилась сама просить директора театра о месте для Серова. Тот мне наотрез отказал, сказав, что место при театре с таким неуживчивым характером, как у Серова, немыслимо. Томясь жгучей болью от своего бездействия во время отсутствия Серова, работавшего в библиотеке, я жаждала найти заработок, чтоб не обременять Серова лишними тратами на семью. Живо припоминается мне один вечер. Серов лежал на диване в своей маленькой комнате, освещенной тусклым светом, падающим от свечей, в старинном подсвечнике с абажуром; поджавши ноги, как всегда, читал он книгу. Я вошла тихо, остановилась перед ним и глухим, не своим голосом твердо, произнесла следующия слова: «Я хочу открыть лавочку с белым железом». Он вскинул на меня беглый, испытующий взор, не менее твердо ответил: «Открывай!» и снова углубился в свою книгу. В этом лаконическом ответе «открывай» не слышалось ни иронии, ни насмешки (впрочем, было бы жестоко в эту минуту выражать ее, если бы она

даже и мелькнула в уме), ни поблажки балованному существу, ни даже страха перед возможным умопомешательством хандрящей жены. Решено было не препятствовать друг другу ни в чем — он и не препятствовал. Вот разъяснение его спокойного, непоколебимого тона в ответе «открывай». Так как мне казалось тогда, что Серов не вдумывается в мою внутреннюю, тяжелую жизнь, то я это объяснила равнодушием ко мне, но, углубляясь теперь во все наше прошлое, я убеждаюсь, что это было неверно: мое болезненное состояние заботило его, хотя он говаривал не раз, что четверть столетия нас разделяет и пусть каждый идет своей дорогой. Участливость его проявилась в усиленной работе над статьей и в радостном сообщении, что мы едем в Финляндию освежиться. Почему у меня явилась мысль об открытии лавочки с белым железом, я теперь твердо не помню; ясно только сохранился у меня в памяти разговор двух деловых личностей о недостатке белого железа и о возможности быстро приобрести средства для существования; что искусство кормить не могло, — в этом я убедилась вполне. С отъездом в Финляндию намерение открыть подобную лавочку, понятно, уничтожилось, но освежиться нам не пришлось. Не будучи в состоянии держать няньки, мы взялись во время путешествия сами ухаживать за нашим малолетним ребенком. Серов помогал в уходе, как все мужчины это делают из сожаления к своим женам; но полное отвращение к этому занятию, нетерпение к выходкам ребенка вызывали со стороны последнего еще более капризов. К тому же скудость средств мешала нам одеться более или менее соответственно громкой репутации Серова. Поминутно попадались знакомые лица, и недоумевающий взгляд, в роде тургеневского в Бадене, нас окидывал беспрестанно; но тогда это производило иное действие на нас. Во-первых, за границей все невозможное становится возможным для приезжих; во-вторых, легкость,

с которой жилось в то время, скрашивала нам много неудобств. За это же время мы как-то сами поблекли.

Есть чудное сказание в Эдде о богине свободы и юности, Фрее. Когда похитили ее люди-великаны, боги вдруг получили зеленого цвета окраску лица, кругом все потускнело; цветы перестали цвести… Так и мы оба почувствовали, что наша чудная богиня была у нас похищена! Если поездка нас не освежила, то, по крайней мере, заставила несколько поинтимнее разговориться. В последнее время мы стали чужды друг другу и томились врозь. Серова угнетала мысль, что он более ничего не напишет, хотя чувствовал в себе силы и желание писать, но чего-то ему не хватало… чего, — он не знал.

— Тебе не следовало жениться, ты был бы свободен; существовал прежде на малые средства и теперь бы вывернулся. А с нами… ты видишь? я не способна тебе дать даже того, что всякая женщина могла бы создать для мужа, а именно спокойного домашнего очага. Я… ни на что не годна и только служу тормозом для твоей жизни.

— Нет, — сказал Серов, сидя у водопада Иматра; тогда это было почти неизвестное место прогулки, куда редко заглядывали путешественники. — Нет! я теперь и помимо семьи чувствую себя не прежним Серовым. С Листом порвана интимность, Вагнер поплыл по широкому течению, ему не до меня! В России меня знать не хотят, и ученость моя никому не нужна. Будь у нас газета за границей, ты думаешь, она не пошла бы? Там существует искусство и преобладает любовь к серьезному чтению; у нас же читают фельетончики, полемику, только не критические статьи. Что значит «неуживчивая» натура? Что я кумовства не признаю — это, что ли, называется неуживчивой натурой? Обедами не угощаю, не кланяюсь?.. Ну, как не эксплуатировать такую голову, как мою? Как не притянуть меня к подходящему делу? Постичь не могу! Это доказывает нашу

русскую необразованность, что не умеем мы ценить малую горсточку людей ученых и образованных в искусстве. И хороши же все обойденные консерваторией русские артисты — чего они спят? Отчего не сгруппируются вместе и не создадут школы для образования русских музыкантов? Нет, все врозь... Gratez le russe, vous trouverez toujours le tartare...[36] Знаешь, люди боятся смерти, а я охотно бы умер теперь; так мне представляется жизнь глупой комедией, эта гонка за каким-то идеалом... все это пустяки! Правду говорит Вагнер, что мне надо переселиться в Германию... в каком-нибудь гнезде, как Веймар, сидел бы я и сидел, писал бы целые томы о квинтах. Вон у них немцы о разновидности одного жучка толкуют в многотомных сочинениях и находят читателей, почитателей, ими ученые Verrein'ы гордятся.

— Ты не способен вести кабинетной жизни; у тебя слишком нервная и общительная натура; ты и теперь расхандрился от недостатка общества.

— Может быть. Я себя просто не понимаю. Неужели я, в самом деле, постарел?

Я взглянула на него: седой, весь в морщинах, сидел передо мной старик, и как будто чужие, тусклые глаза встретили мой апатичный взор.

— И ты сильно изменилась, — промолвил он вяло.

Мы замолчали. Водопад монотонно шумел, срывая камни с берега и бросая их в водяную бездну... и все одинаково ровно катится он невозмутимо, с теми же легкими брызгами, на тех же едва заметных обрывах, с тем же сердитым раскатом, брюзжаньем и рокотаньем... вчера, сегодня, всегда и неизменно!

Серов устремился в ту же точку, в которую и я смотрела. Легкая дрожь пробежала по его усталому телу... Ребенок проснулся и попросил поесть. Молча взяла я его на

---

[36] Поскребите русского, вы всегда найдете в нем татарина.

руки, молча следовал Серов за нами, и молча мы проглотили земляничный чай с заскорузлыми сухарями, преподнесенными нам каким-то мрачным финном.

Я нарочно взяла самый тяжелый момент для характеристики душевного строя Серова в это время, да и разговор этот ярко врезался у меня в памяти. Вернувшись в Петербург, мы все-таки почувствовали, что Финляндия нас освежила: мы стали участливее относиться друг к другу. Казалось, что горизонт наш несколько прояснился, как нежданно-негаданно над нами разразился еще один удар.

Раз пришлось мне чинить карман его сюртука, и оттуда выпала записка следующего содержания: «Я буду вас ждать, А. Н., на том же месте, как всегда, приходите непременно. Ваша любящая К.»

— Что это такое? Что же это такое? Кто это К.?

Схватив шляпку, я помчалась в Публичную Библиотеку.

— Что с тобой? Что ты? — воскликнул Серов, сидя среди фолиантов и ученых трактатов о греческих гаммах.

Я ему сунула в руку записку.

— Пойдем домой, — промолвил он, бледнея, и стал убирать свою работу. — Ты где нашла записку? — спросил он, возвратившись домой.

— В сюртуке...

— Что же? ты... не понимаю... ты хочешь объяснения?

— Я хочу идти в гувернантки, — твердо сказала я.

— Зачем?

— Я под одной крышей жить с тобой не хочу!

— Но ты же жила со мной до сих пор, почему же теперь не хочешь?

— Оттого, что ты меня обманул!

— Я тебя не обманывал; если б ты меня спросила обстоятельно, я от тебя ничего не утаил бы.

— О чем я могла спрашивать, если я не подозревала, что ты... что ты... — я захлебывалась от обиды и горечи.

— Ты мне скажи: ты можешь совершенно объективно разговаривать теперь?

— Я разговаривать не хочу; бежать без оглядки хочу из этого дома...

— Тогда ты, конечно, не способна разговаривать.

— О чем нам разговаривать? О чем? О Шекспире, Вагнере, когда у меня грудь разрывается от постигшего меня горя? Ты себя называешь ходячим диксионером; но, ведь, я-то не диксионер, у меня душа — понимаешь? — душа есть, и ты ее растоптал...

— Ты успокойся, я себя чувствую виноватым, но только в одном — в трусости! Я пытался тебе все сказать, да отчасти жалко было тебя, отчасти думалось: ведь, и так живем хорошо...

— А теперь? Хорошо?

— Вот теперь я все тебе скажу.

— Да что проку в том, что я все узнаю? Ведь, у меня жизнь теперь вся разбита...

— Ты себя считаешь или считала незаурядной женщиной; если это так, то и будь ею в положениях сложных, трудных. Так, как ты чувствуешь, и то, что ты чувствуешь и говоришь в данную минуту, говорят все, и, быть может, они правы; но попытайся развязывать жизненные узлы посвоеобразнее.

— Что же мне делать? Что делать-то?

— Давай разговаривать и обсудим дело хорошенько, как нам с жизнью справиться без рутинных, шаблонных поступков.

— А твой поступок оригинален?

— Да! — твердо сказал Серов.

Он стоял передо мною со сверкающими глазами; в них заискрился тот огонек, которого я давно уж не замечала, и который имел надо мной обаятельную силу.

— Ты... значит... с этой женщиной не имел никаких сношений?

— Имею. Я с ней пятнадцать лет жил до твоего знакомства и продолжаю жить теперь.

— Боже! Боже мой! Зачем же ты женился?

— Зачем? Затем, что я тебя полюбил всецело, полюбил не только женщину, но артиста и человека; душой я сжился вполне с тобой. Скажи, ты чувствуешь нарушение моей нравственной связи с тобой? Я разве не покинул всего с тех пор, как женился? Есть у меня общество, друзья, приятели или какия-нибудь другия притягательные силы, отвлекающия меня от дома и семьи? Музыка и семья моя — вот чем я живу. Скажи, я правду говорю?

— Я теперь ничего не могу сказать, у меня все перепуталось. До сегодняшнего дня я считала это правдой, но... зачем ты видишься с ней... с этой женщиной?

— Привычка. Она простая женщина, но сумела меня привязать настолько за пятнадцать лет, что я, твердо намереваясь ее бросить (в первые годы женитьбы, действительно, избегал ее), за последнее время... не знаю, что со мной сталось... я сам себя упрекаю... но меня к ней потянуло, повторяю, по привычке.

— Ты, значит, с двумя женами жил зараз?

— Ты пойми меня! ты молода, ужасно молода еще!.. Да ты, уверяю тебя, больше вкладываешь трагизма в эту историю, чем...

— Серьезное или мелкое значение имеет эта история, я разобрать теперь не могу, одно я знаю; я не хочу быть женой твоей, потому что раздела в этом отношении не признаю.

— Ты, что ж, меня покинуть хочешь и, действительно, уйдешь в гувернантки?

— Да, уйду! с ребенком уйду! Он тебя только свяжет.

— Так мало ты придаешь значения человеку, которого ты высоко ценила? Который нераздельно делил всецело свою нравственную жизнь с тобой? Привязанность которого к тебе беспредельна? Наконец, искусство нас сблизило

тесно; из-за чего же ты нарушишь эту крепкую, редкую связь и убиваешься из-за той, которой ты так мало дорожишь? Судьба нас и так бичует со всех сторон; зачем же наносить последний удар? Ты видишь, я дружбы В. В. забыть не могу до сих пор, как же меня тяжко поразит твой уход? Подумай!

У меня сжалось сердце от сожаления, но чувство гордости становилось на дыбы.

— Хорошо, нравственный союз пусть сохранится. Я тебе друг, товарищ, но не жена... жизнь моя связалась крепко с твоей, пусть эта связь и продолжается. Вот тебе не рутинное рассечение житейского узла; от нашего умения будет зависеть устройство жизни возможной. Ты согласен?

— Вполне. Ты останешься, значит?

Он двинулся ко мне с явным желанием меня притянуть к себе, но я не могла поддаться его дружескому движению, я отшатнулась от него. Серов ушел в свою комнату. Еще мрачнее, еще безотраднее стали эти желто-бурые стены... Что-то новое вторгалось в нашу жизнь; какой-то нарост сел на душу... выдержим ли жестокую операцию?

В сумерках я вошла к Серову. Он лежал на неизменном диване. Вопросительно взглянул он на меня.

— Я хочу ее видеть! — сказала я.

— Зачем?

— Я хочу!

— Изволь, я ей скажу; предупреждаю тебя, она простая женщина, необразованная.

— Ты думаешь, что я ревную, что ли? Утешить меня хочешь?.. Не трудись!

— Нет! Я хочу тебя приготовить к этой встрече. Я сам ревности не понимаю и вполне с тобой согласен, что это чувство мелкое; но скажи мне откровенно, ты ничего не имеешь против нее? У тебя нет к ней злостного чувства?

— Есть. Но я хочу от него избавиться. Быть может, свидание с ней меня вылечит. Даю тебе слово, я буду сдер-

жанна и не забудусь ни на миг при ней. Послушай, — продолжала я, — ведь, собственно говоря, она более обманута, чем я? Она страдала, когда узнала, что ты женишься? Как ты ей об этом объявил? Она тебя любит?

— Да, по-своему.

— А ты...

— Я привык. Этими словами исчерпывается все понятие о моем чувстве к ней. Вообще, как мы с тобой часто говорили, любить можно всячески, и это слово следовало бы заменить различными терминами для различных понятий.

— Я тебе обещаю, что ни о чем не буду расспрашивать после нашего свидания с ней; надеюсь вникнуть в твою психическую жизнь объективно, насколько смогу, но я хочу знать, как она приняла весть о твоей женитьбе?

— Я от нее... скрыл свою женитьбу.

Серов отвернулся от меня. Наступила пауза. Тяжелое, удручающее душу молчание прервала я снова.

— Прости, но я хочу знать; у вас... (меня душил страх узнать об еще больших невзгодах) у вас... были... есть дети?

— Был один, давно умер.

— Отчего ты не женился на ней?

— Она была замужем; но даже после смерти ее мужа я не желал связывать свою жизнь, я хотел остаться холостяком. Ах, лапочка, не вникай ты в нашу мужскую, холостую жизнь, — право, ничего не узнаешь отрадного в ней.

— Нет, я хочу вникнуть в твою жизнь, хочу ее обнять всю, чтоб после инквизиторских допросов покончить со всеми подозрениями разом! Потом... если возможно... воскресить твой прежний светлый образ...

Я еле произнесла последние слова.

— О, если б ты знала, сколько грязи, мерзости окружает нашу холостую жизнь; сколько здоровья, ума, таланта тратится на пустую, пошлую связь с женщинами; как редко улыбается счастье нашему брату соединить свою жизнь

с существом, умеющим освежить ее хоть сколько-нибудь. Пойми, что моя жизнь спасена была этой женщиной от разврата и безнравственного сожительства с грязными любовницами. Ее тихая, беспретенциозная преданность сохранила во мне мою порядочность. Но жениться на ней было бы моим несчастьем. Не явись ты ко мне, я до гробовой доски прожил бы попрежнему; но моя натура сплелась так могущественно с твоей, что я не мог устоять против рокового решения. Я не жалею о том, иначе не могло быть! Ты мне нужна, как воздух, как пища, как солнечные лучи... Сегодня, когда я подумал о том, что ты меня покинешь, я понял, что ты для меня дороже всего на свете, и я прошу тебя — будь милосердна! Вникни в мою жизнь, если хочешь, и прости... если можешь!

— Я хочу ее видеть! — повторила я и ушла к ребенку...

Наконец, я ее увидала!

Через несколько дней Серов мне объявил, что она нас ждет, но с своей стороны имеет просьбу, в которой я ей наверное не откажу. Ей хотелось видеть нашего сына. Взявши его с собой, мы отправились на свидание.

Стройная, высокая женщина вышла на порог к нам навстречу. Взяв ребенка на руки, она зацеловала его, восхищаясь зарумянившимся от мороза личиком; потом она, низко кланяясь, подошла ко мне и сняла с меня шубу. Мы взглянули друг на друга. Она была красивая блондинка, немолодая, но хорошо сохранившаяся особа. Глаза кроткие, голубые, с лукавым женско-кошачьим оттенком.

— Валентина Семеновна, пожалуйте, садитесь, откушайте пирожка! — было сказано мягким, вкрадчивым голосом.

Одета она была тщательно, совершенно просто. Серов держал себя непринужденно. Выпив рюмку водки, он принялся за закуску. Ребенок очень упростил наше знакомство, требуя то одного, то другого угощения. Этот мелочной уход за детьми всегда сближает женщин, так как

участливый разговор со стороны собеседницы всегда затрогивает мать с симпатичной стороны.

— А у Александра Николаевича что то в груди не в порядке, — промолвила она все тем же ласковым, певучим, заискивающим голосом, когда мы удалились в другую комнату из-за некоторого беспорядка в туалете моего мальчугана.

Я, как ужаленная, привскочила со своего места.

— Как в груди не в порядке? Отчего он мне ничего не говорил об этом?

Меня задело мучительное чувство виновности; как я могла не заметить недуга, живя бок-о-бок с ним; она же вдали сумела открыть признаки какой-то зловещей болезни. Я вошла к нему в волнении.

— У тебя грудь болит?

— Нет, не болит, но я недавно начал чувствовать смутное стеснение в груди при быстрой ходьбе.

— Отчего же ты мне ничего не сказал об этом? — упрекнула я.

— Да сам я еще не знаю, что это такое. Без того было много переполоха за последнее время.

— Надо пойти к врачу, — тревожно глядя на него, беспокоилась я.

— Я пойду, но это пустяки, вероятно!

Он сидел развязный, веселый, играя с ребенком; действительно, ничего зловещего я не замечала в его наружности. Общая беседа вертелась около ребенка, но суть, конечно, была не в нем. Я окинула глазами чистенькую комнатку. Тихо мерцала лампадка у иконы. Что-то ласкающее, убаюкивающее было в движениях этой женщины. Герань на окнах, лампада у иконы и вся меблировка напоминали мещанскую обстановку. Сдержанная улыбка все время играла на ее красивых губах; улыбка была приветливая, хотя не добрая; вся ее фигура выражала привычку быть настороже, лукаво выжидать; некоторая энергичность или,

скорее, упорство выражала черта меж бровей — «с характерцом», как охарактеризовали бы ее люди простые.

Да! Такого человека, как Серов, эта женщина могла держать в руках 15 лет; она, бесспорно, была привязана к нему, но что ее материальное благосостояние играло немаловажную роль в этой связи, — это было несомненно. Когда она осмотрела меня, у нее мелькнуло рядом с поддельной приниженностью некоторое победоносное выражение; явно, что я ей показалась уж очень мизерной соперницей, она чувствовала власть своей красоты.

Так вот куда Серова влекла привычка! Нет, не одна привычка... Я должна признаться, тут, в этих стенах, что-то грело, и мирное прозябание успокоивало нервы, раболепное поддакивание усыпляло их.

А у нас, дома?

Я мысленно оглянулась на прожитые с Серовым четыре года, сделала им проверку; оказалось, что или искусство нас всецело поглощало, или уход за детьми меня удалял от спокойнего ухаживания за мужем; то жизнь нас обоих вихрем кружила вокруг событий, полных интереса, и закидывала ворохом жгучих вопросов. Да! Серову недоставало для полной гармонии и симметрии его артистической жизни именно этой комнатки с лампадой перед иконой и геранью на окнах. Я это поняла и... простила.

Почему Гёте прощаются его увлечения, часто даже ничем не мотивированные, кроме права, которым почему-то гении и таланты пользуются с большей привилегией, чем все прочие смертные?

Прав ли был Серов — не знаю! тогда не могла себе дать отчета в этом и теперь не умею ответить на этот вопрос. Я поняла его — большего от меня нельзя было требовать.

Вернувшись домой, я замкнулась у себя в комнате и в тяжком раздумье села к окошку с невольным возгласом: «вот она, жизнь-то!» Послышался знакомый шорох в дверях и давно забытое приглашение:

— Лапочка, хочешь помузицировать? Я привез Бетховена мессу в четыре руки.

Снова музыка! Снова толкование Бетховена Серовым! Прошлое, ученическое чувство охватило меня... Мы сели играть. Прожитое горе наложило печать на наше исполнение: свинцовыми гирями сурово запечатлевались в наших душах тяжеловесные комбинации мрачного гения страдальца-музыканта. Какая-то едкая боль, доставлявшая нам наслаждение своим мучительным терзанием, пронизывала насквозь наши организмы и вылилась в выдержанной, классической игре. Вот в какие моменты силы закаляются, растут, и музыкальные темпы выдерживаются в бесстрастном величии... Серов в полголоса запел Agnus Dei[37]; жалобная, преисполненная божественного самоотречения, мелодия расплавила железную твердость моего душевного панцыря: обильные слезы потекли... Снова на груди Серова было выплакано уже не предвосхищенное страдание, как в былые девичьи годы, — мучительное, пережитое, сокрушающее горе вылилось в этом тихом, безмолвном душевном вопле.

Серов молча ласкал мою голову; новое крепкое чувство соединило нас. Залпом проглотили мы период учебного увлечения; игриво, легко прошли супружеские годы; теперь совершенно оригинальное чувство сковывало нас. Отныне его сожительство создало для меня дорогой, как бы родительский приют, о котором до сих пор у меня осталось бесподобное, чудное воспоминание.

XII. Радостные проблески новой жизни

Снова настала полоса совместного чтения и музицирования, точно какой-то роковой толчок был дан застоявшейся машине, понемногу колесики зашевелились, и водворилось утраченное движение.

---

[37] Агнец Божий.

Физиономия Серова снова оживилась, помолодела; сын наш стал умнеть, — словом, оледенелая кора оттаяла, жизнь проснулась и входила в свои права. Кризис в период нашего общего роста миновал, и приток здоровых сил вырывался видимо наружу. Серова обуяла композиторская лихорадка, он готов был писать на всевозможные сюжеты: «Гусситы», «Нерон», «Ночь под Иванов день», — он путался в выборе, метался, сердился, сидел дома и наигрывал излюбленных своих авторов. Раз он читал мне сочинение Островского «Не так живи, как хочется»; был ли он в ударе читать, или благоприятствовал момент восприимчивости вследствие недавно прожитого, но я помню, что прочитанное произвело глубокое впечатление на нас.

— Какой музыкальный сюжет! — вырвалось у него невольно.

— Какая правдивая драма! — прибавила я, вспомнив нашу недавнюю.

— А что, не махнуть ли оперу на этот сюжет? Мне еще Григорьев говорил как-то, чтоб я обратил внимание на него. А? ты как думаешь?

Словно электрический ток пробежал у меня по всему организму.

— Пиши, пиши! Это совсем в твоем духе, ты создашь чудесную, капитальную вещь, твое имя будет навсегда связано с открытием новой области — народной драмы. Если верить в предчувствие или в роковое наталкиванье судьбы на известные поступки, то я утверждаю, что все последние страдания: эта убогая обстановка, наша семейная драма, общий призыв к изображению родного, народного, — все вместе должно тебя вдохновить. Я тебя умоляю, во имя всех глубоко преданных русскому искусству — пиши! Родной мой, пиши! Не сомневайся!! О, если б я могла тебя вдохновить...

— А если я не справлюсь? — глядя, прищурясь, вдаль, процедил сквозь зубы Серов.

— Этого быть не может! В «Рогнеде» есть много реального, подчас глубоко прочувствованного и простого. Я убеждена, что она тебе служила переходной стадией для будущего труда. Да ты начни... начни только!

— А что... и в самом деле начну! Масленица — это хорошо! Груня, Даша — обе музыкальные фигуры... Петр, Еремка! Вот Еремку с аппетитом настрочу! А Спиридоновна, корчма — это одна прелесть! Лапочка! — вскочив с места, потирая весело руки, вскричал он. — Ура! сюжет найден!! Я пишу! Как назвать эту штуку, черт побери?! Пословицу целиком нельзя оставить. Еремкой, что ли, обозвать?.. Еремка... вражий сын... ха-ха-ха! Ведь, он-то, негодяй, всю кашу заварил...

Серов по-старому схватил меня и начал кружиться по комнате с юношеской подвижностью. Восторгу не было предела.

На рояле очутились всевозможные русские сборники, комнаты оживились пением русских хороводов. Сын, прислуга восторгались этим новым музыкальным направлением в нашем доме. Серов сидел в своей комнате с утра до ночи; работал, изучал основательно песни, делал теоретические выписки основ, на которых они построены. Завязалась переписка с Островским, тот обещал ему написать либретто стихами. Серов был на седьмом небе! Первая посылка Островского нескольких сцен в стихах была для нас истинным праздничным подарком; если бы не болезнь Серова, которая начала проявляться, хотя и в весьма легкой форме, то наша жизнь могла бы назваться счастливой. Средства не увеличились, т. е. зависели от шатких репертуарных комбинаций, которые не всегда допускали возможность давать оперу правильно, даже по разу в месяц.

Серов обратился к своему товарищу по школе правоведения, князю Оболенскому, с жалобой на невозможность существовать с семьей на подобные неверные рессурсы.

Князь усердно хлопотал за назначение пожизненной пенсии. Оказалось, что легче было выхлопотать ее, чем найти подходящую должность для Серова. Пенсия в 1000 руб. была назначена и утверждена императором в награду за оперную деятельность композитора. За нее Серову пришлось перенести немало уколов и упреков со стороны враждующего лагеря! Так или иначе, мы подумывали о подыскивании более просторного помещения; пока же теснота была причиной возникновения нового мотива, вошедшего в нашу жизнь. Я так лихорадочно следила за каждой новинкой, появлявшейся из-под серовского пера (притаив дыхание, прислушивалась к рояльным звукам, которыми он или проверял написанное или предварительно искал настроения, соответствующего словам), что соседство мое стало невыносимо для Серова. Он, случалось, спрашивал, как будто ни в чем не бывало:

— Ты сегодня никуда не уходишь?

— А что?

— Ничего, — я так.

Я же знала, что ему хочется писать новую сцену. Я выдумывала себе прогулки, занятия вне дома, чтобы уходить правильно в дообеденное время, но ничего не могла придумать; положение же мое становилось все более и более тягостным: я ему мешала! Когда он заканчивал сцену, то не мог дождаться моего возвращения, желая поделиться со мной сочиненным, но сочинять он хотел бесконтрольно. Притом я уже не была прежним восторженным энтузиастом; скорее я представляла строгого критика, поклоняющегося критикуемому предмету. Куда деваться? Что делать?!

Надо было придумать существенную, капитальную перемену нашей жизни. Надо было выйти из своей замкнутости...

Я узнала о существовании одной личности, производившей некоторую сенсацию в кружке так называемых

нигилистов. Ее, особу 18 лет, назначила в. к. Елена Павловна директрисой женской семинарской школы, учрежденной специально для девушек духовного звания. Когда я слушала заманчивые рассказы о воодушевленных беседах, спорах, о сборищах умных людей, о блестящем ведении школьного дела, у меня явилось желание поглядеть на жизнь нигилистов, которую я знала более понаслышке. Я отправилась знакомиться с упомянутой молоденькой директрисой и... была ею очарована на первых же порах! Молодая девушка, со вкусом одетая, вышла ко мне навстречу, приветливо меня усадила в свою приемную комнату; некрасивая, но в высшей степени симпатичная физиономия была озарена светлой улыбкой от счастливого, балованного существования. Она меня закидала фразами, которых я не переварила тогда, так как еще не проглотила всех тех книжек, которые требовалось прочесть, чтобы получить патент на звание развитой особы. Я себя почувствовала мизерненькой, робкой провинциалкой перед этой смелой, энергичной натурой.

Я делаю отступление от серовской личной жизни, чтобы несколько охарактеризовать тогдашнее общественное движение, так как оно рикошетом отозвалось и на Серове. Молодежь, окружавшая эту молодую особу, принадлежала к числу более или менее серьезно занимавшихся наукой и была слегка «недовольная», постольку, поскольку это в то время было обязательным для каждой прогрессивной личности. Окружала ее целая толпа учащихся молодых девушек; их бодрые, оживленные лица, их деловые разговоры, прерываемые взрывами юного, беспечного смеха, их простое, несколько суровое отношение к жизни было мне знакомо и далеко не отталкивало меня. В этих кружках, алкавших знания, свободного, не стесненного предубеждениями существования, я находила некоторое сходство с серовскими стремлениями; не сообразила

однако, что их взгляды служили лишь данью своему времени, а у Серова выработаны были свои, кровные убеждения, от которых он не отступал ни на шаг до самой своей кончины. Меня охватило необоримое желание примкнуть к жизни, на которую меня судьба натолкнула, т. е. к жизни ученической, с корпоративными интересами, с определенными занятиями, которые способны были бы поглотить меня всецело. В этом кружке пока все соответствовало моему вкусу; даже та необходимая подкладка литературного образования, которым юная директрисочка была снабжена в достаточной мере и которая требовалась от каждого вновь примкнувшего, меня вполне удовлетворяла. Всего правильнее будет обозвать этот род нигилизма «салонным», так как тут обращалось внимание на некоторое изящество в туалете, в складе речи, в обстановке. Так как я не умела увлекаться наполовину, то я сделалась горячей поборницей нигилизма и примкнула сначала к «салонному», переходя понемногу по всем градациям нигилистической иерархии. «Салонные» нигилисты (белоручки, как их с презрением называли нигилисты «пролетарии») были хорошо осведомлены относительно всего происходившего в политике, в театральном, литературном, адвокатском и пр. мирах. В отношениях мужчин и женщин требовалось абсолютное равенство, хотя некоторое ухаживанье прорывалось нередко у первых. Частенько утешались гражданския скорби «недовольных» Евиных дщерей роскошными конфетами в коробках довольно солидных размеров. Раззадоривающе действовали беседы о всевозможных предметах: пришлось много читать, чтоб до некоторой степени понять, о чем там говорилось. Надо правду сказать, читались книги толковые и довольно редкие, добывание которых облегчалось знакомством с профессорами. Что говорилось тогда, мне трудно припомнить, но одно мне врезалось в память: голос юной директрисочки раздавался словно металлическим звоном над мужскими

густыми голосами. Многие годы спустя, когда у меня совершенно сложилось мировоззрение, я встречала бывших партнеров этой особы, и они улыбались при воспоминании о тех спорах и клеймили их эпитетом «пустяшными»; но все соглашались, что эти пустяки расшатывали лень, заставляли думать, ворошили чувства и мысли, благодаря блестящей, хотя и поверхностной натуре молодой, талантливой директрисы семинарской школы. Ее звезда быстро померкла с наступающим периодом будничного, серенького труда; ее личность стерлась, роль была окончена; ее фраз никто более слушать не желал: некого было разжигать! Это была первая нигилисточка, с которой я решилась познакомить Серова. Она и его пленила своей миловидной фигуркой, разговором на четырех языках, ловкими литературными цитатами и той чертой, которая ей была присуща: стремлением первенствовать над мужчиной. По ее уходу Серов, скорчив шаловливо пораженную физиономию, проговорил:

— Tiens, ça n'est pas à mépriser du tout!..[38] Есть у тебя много таких нигилисточек?

Я, рассмеявшись, попросила его дать мне времени для поисков, — пока лишь одна выделялась своими блестящими способностями в кругу моих знакомых. Она почему-то исчезла на некоторое время, — ее арестовали по доносу, как оказалось. Она и «там» сумела пленить своей говорливостью и снова всплыла на нашем горизонте таким же светлячком, как и прежде. Серов ее любезно принял по истечении срока ее исчезновения со следующими словами:

— Mademoiselle, j'étais juste en train de composer une marche triomphale à cause de vorte rentrée dans notre cercle, helas! trop peu politique...[39]

---

[38] Вот как! А, ведь, положительно она достойна вниманья!

[39] Сударыня, я только что собирался сочинить триумфальный марш по случаю вашего возвращения в нашу среду, — увы! — весьма мало политическую.

По поводу ее ареста меня предупредили, что возможно ожидать ночью в некотором роде фантастического появления... тогда был обычай распевать романс Шумана: «в двенадцать часов по ночам из гроба встают «офицеры» (вместо «гренадеры»). Я, несколько оробев, сообщила Серову о своих догадках. Он шутливо воскликнул:

— Ах, кстати! мы тогда переберем всю библиотеку, — она сильно запылилась.

Видя его беззаботность, и я повеселела, позволила себе даже подразнить его титулом «генерала», которого он недавно получил за свои музыкальные заслуги.

Серову нечего было радоваться за свою библиотеку, — пыль с нее не пришлось стирать: все обошлось благополучно. Когда я познакомилась с одной фракцией нигилистов, меня потянуло к другой, враждебно относившейся к «салонным». Это были «труженицы науки». Приятно было видеть красивые головки, склоненные над книжкой, с серьезной складкой около бровей, с плотно сжатыми губами. Времени и средств на изящество неоткуда было брать, волей-неволей ходили они бедно и подчас неряшливо одетыми. Эта группа игнорировала искусство и глядела на меня с полным пренебрежением; между тем тут натуры попадались очень симпатичные и весьма интересные. В них проявлялись сила и выдержка в значительно большей степени, чем у «салонных». Для переходов от одного места (где из милости допускались женщины для занятий) к другому требовалось много времени. Мы утилизировали его для выяснения себе роли искусства в общественной жизни. Спорили мы до упаду, до исступления. Я была тверда в своих воззрениях, и хотя увлекалась Писаревым, как литературным талантом, — взглядов его на искусство не разделяла, возмущаясь ими до глубины души.

Вечером, когда я являлась домой, Серов уже обыкновенно ждал меня с музыкальной новинкой. Почва для

критики и обсуждений была богатая; по-товарищески, дружно проходили эти незабвенные часы наших совещаний; нам казалось, что мы вместе работаем над произведением, которое успело поглотить Серова всецело.

Пока он не приходил в столкновение с внешним миром, у него тихо, невозмутимо проходили дни, полные содержания и кипучей работы.

Он в это время совершенно замкнулся и надеялся написать оперу в очень короткий срок. Предварительный труд, который им был потрачен на изучение склада русских песен, был продолжителен и добросовестен до скрупулезности; ни одна песня не прошла непрофильтрованной сквозь его ученый, аналитический ум; оперу же он писал легко, непринужденно. В его изолированности, Серова развлекал и отчасти потешал мой крайний нигилизм; он отлично понимал, что этот нигилизм может быть только временным, так как считал мою натуру по преимуществу артистической; но потеха потехой, а через меня он отчасти познакомился с движением молодежи в обществе, и поскольку я им увлекалась и была им проникнута, постольку это крупное историческое течение выяснилось Серову. Внук замечательного натуралиста, он унаследовал любовь к естествоведению. Он ценил увлечение моих товарок по заслугам, и с уважением относился к желанию их изучать природу, но возмущался, когда они называли себя «натуралистками».

— Какия это натуралисты? — ворчал он. — По одной косточке угадать целое животное, целую эпоху — так я понимаю заниматься натурализмом. Кювье — вот натуралист! Великий художник в своей области! Вся картина мироздания в мозгу сидит так же крепко, как у Бетховена весь каркас симфонии, у, Баха вся махинация фуги... Такие люди обнимают необъятное... это творцы! А особы, работающия над осколками, не имеющия понятия о целом,

созидающия так называемое Stückwerk[40], суть только каменщики: звания архитектора им не добиться...

— Да, ведь, и каменщики нужны... — заступилась я.

— Так пусть себя не величают натуралистами.

Сам Серов был весьма сведущ в естествоведении. Он зачитывался зоологией, астрономией, геологией и пр., выработал свой собственный научный взгляд, для того времени весьма любопытный.

Понятно, что молодежь дорожила таким всесторонним собеседником; сначала робко появлялась на пороге нашей квартиры, будто нечаянно; потом, перешагнув через него, начала частенько заглядывать; в конце концов, внесла в нашу жизнь, правда, некоторое суетливое и беспокойное оживление, присущее увлекающейся молодости; но отрицать освежающего начала их шумного появления в обществе и в нашем доме, в частности, не мог даже Серов.

— Ну, скажи, тебе еще не надоело возиться с трупами?

— Ничуть, я теперь положительно заинересовалась строением человеческого тела.

— Я бы не мог этим заниматься. Берлиоз поневоле должен был предаться занятиям анатомическим, потому что он готовился сначала в медики; но для меня химия и анатомия были бы невозможными предметами для изучения: одна — наука, преимущественно разлагающая на части, мне представляется неимоверно скучной; другая, лишая организмы их внешних покровов, становилась мне всегда столь отвратительной, что я, вероятно, из-за этого не мог выработать у себя правильного рисунка в изображении человеческого тела. Впрочем, вкусы меняются так же капризно в мире интеллектуальном, как и в области костюмных мод. В мое время практиковали мозги в философской гимнастике; исследование «духа» в мировых

---

[40] Только части, не целое.

вопросах занимало нас больше всего; в ваше время налегли на изучение материи и утверждают, что этим способом распознают скорее духовную сторону мира и человека. Заблуждаются... жестоко заблуждаются! Ну, да будущее покажет. Все в свое время, надо полагать, хорошо! Воевать против современного течения я, конечно, не могу; я вижу ошибки прошлого, быть может, настоящее их исправит, но, признаюсь, несимпатично мне это направление. Повеяло какой-то сухостью, чем-то бездушным, холодным от этих не «по профессии», а «принципиальных» естественников. Еще чего я не выношу в них, это чувства «недовольства», которого я постичь не могу. Ну, чем недовольна молодежь? Ведь, вы там читаете Луи Блана, — неужели вы встретили какую-нибудь историческую эпоху без пятен, во всех отношениях идеальную? Есть исторические приливы, отливы, — наше время бесспорно одна из самых блестящих эпох в России. Чем вы недовольны, скажи мне по совести?

Я назвала те мотивы недовольства, которые мне были известны.

— Пустяки, вот допляшутся до реакции, тогда будут вздыхать о нашем времени. Разве им нельзя работать? Некуда применить сил своих? Я понимаю таких людей, как Бакунин в Швейцарии; тот по призванию, по натуре «недовольный». Это крупный, цельный человек, он останется до гробовой доски таким, каков он есть; а то на губах еще молоко не обсохло, делать ничего не научились, а тоже твердят: «недоволен»! Истории не знают, изучили бы ее потверже, то узнали бы, какие бывают времена, когда делать ничего нельзя. Только мешают другим, людям, действительно делающим, реализовать свои начинания. Не знаю, или я стар или зачарован личным сношением с вызывающими недовольство особами, но недовольство молодежи меня раздражает, и я смотрю на него, как на новый род развлечения, а не на сознательное движение.



В. С. Сѣрова.
(по фотографіи).

Вот еще одно явление, которого я не понимаю: что значит уйти в народ, служить народу? Чем Сперанский не крупная, талантливая голова, работающая над вопросом улучшения государственного строя вообще? Почему он не служит народу, а тот Икс или Зет, которые стараются пахать наравне с мужиком, служат ему? Дать возможность выкарабкаться из мужицкого необразования человеку талантливому, дать ему возможность стать на ряду с образованным человеком — это я понимаю и ценю; ну, что есть особенно доблестного в том, что я сделаюсь таким же невеждою, как Сидоры и Захары? Я не отрицаю ни геройства, даже некоторой отваги в поступках молодежи, но мотивы, вызывающие их, мне несимпатичны и непонятны. Я не сомневаюсь, что в отдельных личностях есть привлекательные свойства, есть натуры симпатичные, тонко организованные интеллекты, как я убедился из личного общения с ними, но, каюсь, общего движения я не перевариваю. Впрочем, быть может, оттого оно мне не по душе, что подобное настроение общества всегда вредит искусству, а ты знаешь... без него я немыслим! Все, что идет против него, против того и я пойду!

— Я не разделяю подобного ригоризма. Я сознаю, что умы настроены против искусства только потому, что его не понимают и нет соответствующих их требованию произведений, и вина их в моих глазах умаляется.

— Кстати, — улыбаясь, перебил меня Серов, — много у тебя уж есть прозелитов, которые уверовали в искусство?

— Есть; к сожалению, я не могу указать им на истинно реальную оперу. Кончай скорей свою!

— Боюсь, что ты слишком увлекаешься ею.

— Нет, я не увлекаюсь. Такой родной, правдивой жизненностью пропитана каждая нотка в том, что уже написано, что все, которые жаждут видеть проявление этой жизненности в искусстве, должны приветствовать твою

оперу с восторгом; а все жалобы, доходящие до меня, вертятся вокруг одной темы, — что им чуждо то, что изображается в операх, и правды в этих операх нет никакой. Я предвкушаю тот энтузиазм, который твоя опера вызовет в рядах жаждущих видеть изображение русской неподкрашенной действительности, особенно с той силой, с которой у тебя вылились готовые уже сцены.

— Увлекайся, увлекайся! Я так и буду говорить об этой опере, что она написана мной, а принадлежит моей жене.

Таким образом, у нас переплетались наука с искусством, микроскопы с роялем, зрелая солидность с юношеской неустойчивостью, энтузиазм артистический с гражданским увлечением. Иногда, впрочем, происходили очень курьезные столкновения даже блестящих адъютантов с юными нигилисточками. Припоминаю подобный эпизод. Одна группа, занимавшаяся ботаническими экскурсиями, соединилась для зимних занятий, желая продолжать их вместе под руководством опытного ботаника. Мы попеременно собирались друг у друга, и одно из утр пришлось в мою очередь. Я попросила Серова предоставить нам зал, а самому посидеть в кабинете до окончания занятий. Он охотно дал свое согласие на это, и мы собрались в назначенный час. Профессор наш, очень серьезно относившийся к делу, в глубокой тишине сидел у стола за микроскопом; мы, вооружившись тем же инструментом, сидели вокруг него. Погода была хмурая, препарат не удавался; передвигая стол все ближе и ближе к окну, мы, наконец, совсем забаррикадировали дверь, ведущую к Серову. Наконец, труды профессора увенчались успехом; он, удовлетворенный своей удачей, любезно пригласил нас посмотреть в стекло, прося быть поосторожнее.

Вдруг раздался резкий звонок. Не успела я в качестве хозяйки узнать о вновь прибывшем, как прислуга влетела с докладом, что адъютант ее высочества приехал к Серову. Я через дверь передала ему о госте, а адъютант во всем блеске парадной формы, с орденами, показался на пороге

зала. Пораженный необычайной картиной, спрашивает, несколько смутившись, может ли он видеть А. Н. Серова.

Все головы, наклоненные над микроскопами, поднялись и обменялись со вновь прибывшим удивленным взором. Профессор хлопотливо заботился только о том, чтоб не испортили его труда, повторяя неоднократно: «тише! тише! осторожно, прошу вас!» Серов с внутренней стороны двери ломился в зал, а адъютант, улыбаясь, наблюдал за суетливой бережливостью, с которой носился наш почтенный профессор со своим препаратом, за молодыми жрицами науки, скрывавшими смущенный смех, за находившимися в их руках микроскопами, за знаменитым композитором, с усилием вырывавшимся из-под своего ареста. Наконец, стол сдвинули; Серов выскочил с вежливым:

— Monsieur, mille pardons![41]

— Ah, je suis désolé d'avoir incommodé ces jeunes dames...[42]

Оба исчезли в дверях кабинета. Нарушенные занятия снова возобновились, а мы с Серовым долго не могли вспомнить без смеха о композиторе, «осажденном» в собственной квартире.

XIII. Первый выход в свет оперы «Вражья сила»

— А я нашел название для моей оперы, — встретил меня однажды Серов с сияющим лицом.

— Какое?

— «Вражья сила!» Хорошо? а?! Я получил от Островского четвертое действие, которое (ты сейчас увидишь) мне совсем не годится; но там упомянуты эти слова, и я воспользовался ими, как наихарактернейшим прозвищем. Лучшего не придумаешь: «Вражья сила»!.. Прелесть!

---

[41] Сударь, тысячу извинений!

[42] Я в отчаянии, что потревожил молодых особ.

Мы принялись за чтение присланного четвертого действия и были им очень озадачены. Островский, видимо, особенно им увлекся, рекомендуя Серову поналечь именно на это действие, уверяя его, что в нем затронута народная, поэтическая и легендарная сторона. Дело в том, что он к сцене масленичного загула примешал бесов, — настоящих, с хвостами, рогами и проч. чертовскими атрибутами, — якобы смущающих толпу загулявших; а Еремку выставил чем-то в роде Каспара во «Фрейшюце»: полудиаволом в зипуне.

Если бы кто-нибудь задался подобной задачей, то, бесспорно, либретто Островского могло служить благодарным текстом для музыкальной обработки; но Серов задумал сильно драматическую, реальную завязку и не желал ею поступиться ни на единую йоту. Быть может, опера стала бы привлекательнее, эффектнее при сплетении бесовского элемента с серым армяком; быть может, смягчилась бы грубость пьяной толпы, и, конечно, скрасилась бы она от введения в снежную лунную ночь сказочных рогов игривых чертенят; быть может, фигура Еремки приняла бы более импозантную окраску, но... Серов иначе чувствовал, иначе понимал свою задачу, и, не хуля замысла Островского, вернул ему четвертое действие с просьбой написать масленичную сцену живьем, без прикрас, без сказочных эпизодов; а Еремку желал сохранить плутом, умеющим для собственной выгоды эксплуатировать людей, дающих себя опутать своими же преступными страстями. Почему-то предполагали, что Еремку Серов стремился изобразить чертом, — это неправда: черти действуют бескорыстно, смущают душу людскую из любви к искусству; а Еремка за все свои проделки требовал платы и даже по возможности — вперед.

Островский остался очень недоволен возвращением либретто; обещал выслать другое... но другого мы не получали.

Кроме упомянутого конфликта, в который попал Серов с Островским по поводу чертовщины четвертого действия, они окончательно разошлись из-за пятого акта. Чем более втягивался Серов в сочинение музыкальной драмы, тем более сгущалась психологическая атмосфера и громовыми тучами повисла над головами его героев; поэтому ему чуялась неизбежная, роковая катастрофа в конце. Долго боролся Серов со своим желанием изменить его в пьесе Островского; наконец, решившись окончательно его переделать, он медлил сообщить об этом автору. Не без основания опасался Серов плачевного результата от задуманного изменения: Островский более ни строки не послал Серову, даже объяснения не последовало между двумя сотрудниками; Островский упорно молчал, Серов изнывал в ожидании ответа. Раз встретил он Островского в театральном коридоре, звал его, побежал за ним, но последний исчез, не внимая зову. С тех пор они не видались. Серов не мог простить ему этого невнимания, ужасно горячился, волновался, но дело от этого не подвинулось вперед. Знакомые Островского осведомились у него о причине его умышленного удаления от Серова в театре; передали ему укор в невежливости и небрежности (как сам истолковал его поступок Серов); Островский отрицал умышленность своего удаления, приписывая его случайности. Ответа же после инцидента с чертями не последовало ни на один запрос Серова, что составляло для последнего истинно горестное событие: он очень ценил Островского, как писателя, да и работа стала. Дальнейшая участь оперы находилась в неизвестности. Три действия ее были, однако, совершенно готовы.

У Серова явилось желание проверить свой труд в смысле действия его на других, и для первого дебюта был устроен вечер в одном аристократическом салоне. Я не присутствовала при этом сеансе, но по возвращении Серова домой я тотчас заметила, что с ним приключилось

что-то неладное. Лицо его выражало недоумение, а сам он был погружен в какую-то странную конфузливость; словом, обычной его сообщительности при возвращении домой после интересных вечеров — как ни бывало. Тихая улыбка блуждала на тонких губах, и я ровно ничего в ней не поняла, тем более, что с лихорадочным нетерпением следила за этой загадочной усмешкой и с жадностью ловила ничего незначащие слова.

— Да что ж ты молчишь? Понравилась опера?

— Как тебе сказать? Уж не знаю... Словно я их ошпарил: все разбрелись по углам с обожженным видом... Право, не знаю.

— Что же они говорили?

— Говорили, что я изображаю l'éléphant, qui danse sur une corde...[43].

— Это что такое значит?

— Находят, значит, все, что я играл, мелочью, игрушкой...

— Игрушка, мелочь — страдания Даши, Груши, Петра? А будь они названы Альфонсами, Альфредами и Жозефами, то была бы серьезная драма? — вспылила я.

— Нет, они находят, что драма даже очень тушантная, но уверяют, что я создан для широких, могучих, мировых рамок, а не для изображения тесных, мещанских стен...

Я поняла, наконец, его усмешку: в его душу закралось сомнение.

— Ты жалеешь, что выбрал этот сюжет?

Серов молчал. Мы крепко задумались. До сей поры мы были заняты вопросом о возникновении этого произведения; о возможной неудаче вне наших стен нам и в голову не приходило.

— Что же еще говорили?

---

[43] Слона, пляшущего на веревке.

— Ругали вульгарность сюжета, музыку; словом, une oeuvre manquée[44], по их словам, — добавил он.

— А сам ты что чувствовал в то время, когда исполнял? И как ты исполнял?

— Представь, я увлекся, как никогда; чувствовал такую силу в звуках; голос мне подчинялся вполне; чувство в роде злорадства обуяло меня, окрыляло; и я видел, что помимо их воли они подчинялись действию, невольно вызванному моей композицией. Ни одна вещь моя мне не казалась такой сильной и пробирающей насквозь до мозга костей, как эти три действия моей новой оперы.

— Ну, так мы спасены! — ликовала я, — лишь бы ты сам чувствовал свою силу, а до других нам дела нет...

Мои искренние, горячие слова зажгли новую веру в сомневающемся художнике.

— И как мог ты сомневаться? Разве ты думал, что подобные новшества проходят в публику легко? И как безумно было начинать знакомить чужую сферу с произведением, против которого она должна была встать враждебно; тем более, что неоконченная вещь не дает полного понятия о задуманном целом. Ведь, в масленице тесные рамки расширяются. Масленица — народная, бытовая картина, — есть где «элефанту» расплясаться!

— Да, — заныл Серов, — но кто же мне напишет эту бытовую, широкую картину? Знаешь, я чувствую какой-то гнет с этой оперой. Я без борьбы писал до сих пор; все проходило гладко, а теперь открылись уже две боевые стороны. Одна — с либреттистом-литератором, другая — с публикой-слушателями. Уж не напрасно окрестил я оперу «Вражьей силой».

— Постой, завтра же разыщу Потехиных; наверное, они теперь в Петербурге; тогда мы устроим у них сеанс. Он,

---

[44] Неудавшееся произведение.

быть может, сам тебе напишет четвертое действие. Уж не дадим твоей масленице пропасть; найдется либреттист! Таким произведениям не суждено гибнуть; хоть с затруднениями, но ты его кончишь[45]; хоть с протестами, но примет ее публика, потому что в ней сидит сила, и правдивая, жизненная вещь не может не пробить себе дороги!

— Да что, черт побери! — воскликнул Серов, вскочив со своего места. Кровь смелого бойца снова заговорила в нем. — Какую им там нужно деликатность? Если вульгарен сюжет, то и требуются вульгарные термины для выражения его. Шекспир также не стесняется в выражениях, когда изображает простолюдина. Стану я с ними конфетничать, как же?! Нет, пусть проглотят Еремку. Небось, в драмах терпят субъектов почище Еремки... Что за щепетильность! Не дать же ему итальянскую арию петь? А сюжет такой выбран... и баста! Никому нет дела до моего выбора!!

Конфузливая усмешка исчезла с его лица, голова опрокинулась назад, зоилова улыбка снова оживила подвижное, жизненное лицо...

Это был прежний Серов!..

Искренно жалела я о том, что Аполлон Григорьев внезапно умер, — его энтузиазм поддержал бы Серова, и дружным усилием нам удалось бы отклонить от него минуты горького сомнения, которые все-таки продолжали иногда проявляться.

Когда Потехины возвратились в Петербург, мы снова скрепили с ними приятельские отношения. Узнав о новом труде Серова, он тотчас же собрал многочисленное общество, которое на первый же зов отозвалось с искренней теплотой. Серов был взволнован, и хотя он расточал направо и налево шутки да прибаутки, я с сердечным замиранием следила за его суетливой оживленностью, сквозь

---

[45] Он оперы не кончил.

которую сквозило беспокойство. Наконец, можно было приступить к исполнению... Как мы ни были уверены в серьезном значении «Вражьей силы», как мы ни верили в ее достоинства, все-таки этот mauvais quart d'heure первого сеанса с неизвестной музыкой, перед большой аудиторией, хотя даже подкупленной авторскими чарами, переживается не без страха. Иногда холодно, бесцветно действует исполняемое, которое в другое время могло бы всецело захватить слушателя; а первое впечатление остается крепко в памяти... Помню я пожатие холодной руки, бледное лицо у рояля, подергивающиеся губы от внутреннего волнения... Голос Серова, изображавший партию Даши, звучал несколько вяло; но со вступлением Петра и с благовеста вдали сочувствие в слушателях выразилось ясно: раздался тот обаятельный шопот, который моментально зажигает искру в душе автора и электрическим током сообщается окружающей сфере. Серов вдруг встрепенулся, краска прилила к его щекам, глаза заискрились; с последующими нумерами энтузиазм разрастался у слушателей все crescendo, а по окончании акта Серов, счастливый, трепещущий от утомления, лежал в объятиях хозяина, который его благодарил со слезами на глазах. Плотина была прорвана... Скромно, втихомолку растущее излюбленное детище было впервые горячо принято внешним миром и было оценено по достоинству. Все, что думалось украдкой, все эти заветные думы были дружно высказаны другими, смелые мечтания гласно подтверждались посторонними! Нам было тесно в четырех стенах, мы рвались наружу, на вольный воздух. Чудная ночь отвечала нашему праздничному настроению, мы сели в сани, и Серов с неудержимой, необузданной веселостью, во весь голос затянул песню Васи: «Обижают чужи люди». Извозчик обернулся всем корпусом к нему, посмотрел подозрительно — не пьян ли,

мол, барин? Видит — как будто ничего; так... весел только... Стал он прислушиваться к пению, опустил вожжи и затих.

— Больно хорошо барин-то поет! — сказал он, улыбаясь во весь рот.

А Серов вдруг запел Еремку; тут уж наш извозчик залился звонким смехом! Серов запел еще громче, еще разухабистее; возница совсем осовел от хохота, и только жалобное восклицание «О... ох! замаял совсем, барин!» было заглушено подзадоривающим голосом Серова. Городовой на углу большой улицы сердито окликнул: «Ну-ну, потрогивай!» Извозчик пугливо замахал вожжами, лошаденка шарахнулась невольно в сторону; мы все втроем вывалились в снег. Когда мы благополучно уселись на свои места, возница, парень молодой с добродушным, открытым лицом, после падения почувствовал себя, несколько фамильярнее со своими седоками и попросил Серова пропеть еще раз «тую, жалобную» и все только бормотал: «Какой чудной барин-то! Словно по-мужицки поет!»

Когда извозчик подвез нас к дому, он еще раз выразил Серову полное одобрение насчет его певческих способностей. Мы шмыгнули в свои темные сени, со смеющимися, веселыми лицами; я же впервые подумала: «а хорошо было бы в деревне представить эту оперу!»

Серов сознавал, наконец, что он трудится над крупным произведением и, по-видимому, удачно!

Остановка в работе из-за неоконченного либретто была единственной печалью Серова. Средства наши в ту пору были, как нам казалось, необычайно крупные: Стелловский, прослышав о новой опере Серова, купил ее неоконченную и «кстати» начал вести переговоры о других двух операх. В то время он был единственным платящим издателем опер, выбора не было у композиторов, и Серов запродал ему все три оперы за 2000 руб. Таким образом, Стелловский сделался собственником навеки-вечные всех

музыкальных трудов Серова — результата 46-летней жизни, проведенной в упорной работе... Как бы то ни было, мы чувствовали себя в то время счастливыми, довольными и считали себя крезами. Сын наш с нашим подъемом духа вдруг стал умнеть, крепнуть и становиться очень милым мальчуганом. С истинным детским инстинктивным влечением к силе и знанию он льнул к своему отцу и проводил у Серова все свободные от работы часы в кабинете, на его неизменном диване. Серов вселил в него любовь к животным и к живописи.

В семье он себя чувствовал, как и прежде, непринужденно, хорошо. Будничная, деятельная жизнь смыла все шероховатости в нашей жизни, хотя некоторой сухости нельзя было отрицать, вследствие моего размеренного школьного существования, втиснутого в рамки. Одно случайное событие выбило нас из этих рамок и придало нашей жизни другой оттенок. Серов получил приглашение из Москвы ставить там «Рогнеду». Приглашение это оживило Серова, внеся в его жизнь некоторое разнообразие; кроме хлопот о постановке, время его было занято устройством лекций о русской песне.

Московские литераторы отнеслись к опере «Вражья сила» с редким сочувствием; сулили ей блестящую будущность именно в Москве, но горю серовскому не могли помочь: никто не брался окончить либретто. Странное было вообще отношение Москвы к Серову. Видимо «Юдифь» и «Рогнеда» имели успех, но успех этот всегда был лишен душевности и имел оттенок отчужденности, который по сю пору не утратился как в публике, так и в театральном мире. Чему это приписать? Теперь играет роль не один антагонизм двух столиц; есть другие причины, более существенные, которые объяснить не совсем легко. Я объясняю себе это явление тем, что нет единодушия ни в публике, ни на сцене. Если труппа облюбует какую-нибудь оперу,

в редких случаях публика не поддается влиянию такого отношения исполнителей. В Москве — ничуть! Установить мерку московским симпатиям положительно невозможно. С другой стороны, московская труппа редко спевается в своих симпатиях, и потому неустойчивое отношение ее к авторам сообщается и публике. В Петербурге образовалась публика консерваторская, серовская и появились поклонники новой русской школы, — отсюда вытекает и горячее отношение к своему излюбленному направлению. Москва бесстрастно относится ко всевозможным направлениям. Поэтому Серов хоть и был доволен постановкой и усердием актеров, но... чего-то не хватало... именно энтузиазма! Последний должна была вызвать опера «Вражья сила», предсказывали Серову его приятели... О! как они ошиблись! Впрочем, забегать вперед не стану.

«Рогнеда» прошла гладко, прилично, с успехом, несмотря на то, что дирижер был иностранец и, понятно, не мог проникнуться духом русской оперы. Теплота и сочувствие сообщались Серову вне театра горячими его поклонниками: просвещенными московскими литераторами и сведущими любителями искусства. Самое видное место между его московскими приятелями занимал Юрьев. Опишу один достопамятный вечер, первый, который мне привелось провести в обществе этого почтенного, дорогого знатока искусства и литературы.

Серов поехал один ставить «Рогнеду» в Москве; я оставалась полновластной хозяйкой над роялем и библиотекой. Словно степной конь, почуяв свободу, ринется в родную степь, так я почувствовала себя на вольном просторе, и после нескольких лет полного отсутствия питания моей виртуозной способности я с жадностью бросилась играть, играть и играть! Импровизировала я вволю, без контроля, и жажда сочинять, жить жизнью артиста обуяла меня до болезненности. Я бросила свою анатомию, алгеб-

ру, и желание окунуться в сферу, совершенно не напоминающую мне настоящую мою обстановку, охватило меня всецело. Настолько мне стали вдруг противны мои занятия и даже обычные более чем скромные одеяния, что я вздумала себе сшить белое платье и поехала к Серову в Москву экспромтом. Приезжаю в его номер вечером, надеваю белое платье и жду его возвращения домой. Он меня, понятно, не ждал, о моем приезде и речи не могло быть, так как я зарылась в свои антимузыкальные занятия и оторваться от них мне и в голову не приходило. Итак, я сижу в комнате у Серова и с нетерпением жду его возвращения. Наконец, слышу знакомые шаги, дверь отворяется, и Серов, изумленный, останавливается на пороге; не узнавая меня, он в недоумении пятится назад. Я сижу неподвижно... Он сделал несколько шагов вперед...

— Лапочка! откуда? Когда приехала? Отчего такая нарядная? Как я рад! Как ты надумала навестить меня? — с юношеским пылом бросился он ко мне навстречу.

Я ему передала о своем психическом повороте, о том, что я томлюсь от фальши в моей жизни, что мне не свойственны научные занятия, что я себя безрассудно ломаю...

— Я жажду слышать новых звуков, испытать новых впечатлений! — закончила я свою исповедь.

— Да, нам надо несколько порасправить крылышки; мы заскорузли немного. Погоди! я постараюсь в этом году попасть за границу. Если в Москве «Рогнеде» посчастливится, то мы махнем dahin, wo die Citronen blühen[46].

Хотя поездка была только паллиативом, и по приезде снова грозила полная дисгармония в моей жизни, которая могла разразиться какой-нибудь бедой, но мы были настроены легко, артистически и поэтому беспечно предались счастливому, веселому чувству. Италия манила,

---

[46] Туда, где лимонные рощи цветут.

перспектива вырваться из серой, будничной обстановки одурманивала наши головы.

— Итак, мы поедем! Надо это устроить!.. — воскликнул Серов.

Стремление обнять всю ширь художественного содержания, богато разлитого в мире, охватило нас снова; в полной гармонии сошлись наши души в этом томлении по эстетическому наслаждению.

— Поедем в Мюнхен смотреть вагнеровские последние оперы; там в Италию рукой подать... покатаемся в гондолах в Венеции... оттуда поднимемся на север в Париж... посмотрим на Венеру Милосскую... Рубенса...

— Боже! как хорошо! Неужели нам суждено изведать такое великое счастье!..

Обаятельные мечты; новая богатая обстановка отеля; праздничные костюмы; юношеское, дышащее увлечением лицо Серова; какое-то не то церемонное, не то несколько чуждое обращение друг с другом, как во время био, когда мы в Москве разыгрывали роль супругов, — все вместе действовало на нас чарующе. Я присмирела и сидела, словно заколдованная... Мы оба молчали.

— Знаешь, — прервал молчание Серов, — нас, вероятно, какая-нибудь волшебница Наина заколдовала, держала в своих лютых оковах, взвела на нас всякую напасть... а теперь... наградила свободой, вернула юность и наделила всеми земными благами.

У Серова дрогнул голос.

Смешно сказать, но мы после шестилетней совместной жизни вдруг снова почувствовали, что увлекаемся друг другом.

— Нет, Наина не все вернула! — произнесла я резко и встала, чтоб открыть дверь, так как кто-то постучал в нее.

Вошел Юрьев.

— Вот моя жена, — представил меня Серов, — не правда ли, какая она славная? — прибавил он совершенно неожиданно.

Я сконфуженно буркнула гостю что-то весьма неловкое; Юрьев улыбнулся во весь рот, добродушно взглянул на нас и видимо силился сказать какой-то комплимент, но чутким тактом понял, что он будет неуместен, сел фамильярно в кресло, еще раз окинул нас добрым взглядом и произнес своим хриплым голосом, как-то особенно приветливо:

— Хорошо вас видеть вместе!

Этими словами он подкупил меня сразу. Неловкость от неожиданной выходки Серова пропала бесследно, и беседа между ними потекла по-старинному, по-московски: теплая, бесконечная, со светлым упованием на будущее, с цитатами латинскими, греческими и из Шекспира, Гёте, Ариоста, Кальдерона и проч. и проч. Серов говорил горячо, с энтузиазмом, Юрьев — с любовью. Когда он излагал свое воззрение на шекспировскую Джульету, казалось, что он только что вернулся с любовного свидания с этой чудной итальянкой. Он ее знал, увлекался ею, как живой личностью, понимал ее, как родную, любимую девушку. Все герои Шекспира были его ближайшими друзьями; он говорил о событиях, не только упомянутых автором, но преимущественно о тех, которые могли быть и должны были быть, если бы герой попал в такой или другой конфликт. Момент для этой беседы был самый удачный; у нас с Серовым уже носились перед глазами лимонные рощи из родины Ромео; колыхалась в разгоряченном воображении гондола, везшая энтузиастическую Дездемону... глаза у всех троих разгорелись, номер отеля расширился в безграничную мировую декорацию для всевозможных психических тонко-сплетенных комбинаций. Мы витали в пространстве и были бесконечно счастливы. Коснулись, конечно, и «Вражьей силы», как ближайшего мотива,

крепко занимавшего нас троих. Юрьев глубоко сочувствовал намерению Серова изменить конец драмы, основываясь не только на потребности, вытекающей из музыкальной обработки сюжета Серовым (он захватывал так сильно с самого начала, что нельзя не довести до конца напряженного чувства); но Юрьев основывался преимущественно на выражении народного мнения, — по этому поводу оно выразилось в спектакле, который Юрьев устроил в своей деревне Тверской губернии и в котором сам народ принимал участие. По словам его, зрители были недовольны развязкой драмы «Не так живи, как хочется», выражая сомнение насчет черезчур большого влияния великопостного звона на пьяного человека.

Тут я впервые узнала, что даются спектакли для народа... вся душевная жизнь моя заколыхалась от этого известия: значит, может быть найдено дело для артиста и в деревне.

Юрьев не знал, как глубоко, как живо завибрировала молодая, неопытная душа. Ровно через 18 лет после этой беседы корчма целиком, с музыкой Серова, была поставлена в деревне при многочисленном стечении мужицкой публики.

Слова Юрьева пали на благодарную почву.

Москва светлым оазисом промелькнула в нашей артистической жизни: приятельская, чарующая беседа с Юрьевым, мечты о «Вражьей силе», лекции, спектакли «Рогнеды» и... заманчивая перспектива попасть в Париж, в Италию, к Вагнеру.

XIV. Наша вторая поездка за границу. Вагнер и Козима

Недомоганье Серова начало принимать пока еще не особенно угрожающий характер, но все более и более определялись симптомы грудной жабы. Врачи уверяли, что при хороших гигиенических условиях можно с такой болезнью просуществовать долгое время. Но не этот недуг

угнетал преимущественно Серова, — он был одержим другим недугом, действовавшим на него более удручающим образом: его беспокоила участь «Вражьей силы». Конца не было, и никто не брался его писать. Мечта о заграничной поездке по возвращении в Петербург несколько поукротилась, но с приближением первых весенних дней нас охватила непреодолимая тоска. Желание покинуть город, в котором мы проводили лето уже несколько годов подряд, возникло с такой настойчивостью, что Серов решился, наконец, сделать попытку реализовать наши мечтания. Так как припадки стали повторяться чаще и хотя абсолютного излечения врачи не могли сулить, но при болезнях нервов и сердца обыкновенно предписывается разнообразие, приятный образ жизни, отдых и пр., то врачами мысль о поездке за границу поддерживалась усиленно, и совет бросить композиторство на время стал выражаться, правда не особенно энергично, но так настойчиво, что Серов задумал серьезно хлопотать о средствах, которые дозволили бы ему несколько полечиться. Он обратился к великому князю Константину Николаевичу. Ему обещана была помощь, которая не преминула оформиться в 1500 р., выданных Серову из кабинета государя в виде личного подарка для поправления его здоровья. Сборы наши не были велики: захватив сына, мы отправились на пристань, близ которой находилось наше жилище, и, не думая долго, покатили в Любек. Просидеть трое суток под Кронштадтом, так как большия морские волны не выпускали нас в открытое море, было, конечно, не совсем приятно, но тут Серов вкусил всю сладость находиться в положении отца семейства. Сын наш все время его забавлял расспросами, требовал рассказов, расположился со своими игрушками в общей каюте, и оба они занялись клейкой какого-то средневекового замка. Отношения их все более и более принимали характер интимной дружбы, и, таким образом, обыкновенно тяжелый переезд через

границу был смягчен приятностью морского путешествия. Мы тотчас же отправились в Гамбург. Приезд наш в вольный город на живописной Эльбе отмечен в моей памяти одним весьма забавным пассажем. Серов, как большой любитель устриц, пригласил меня с собой, чтобы отведать продукт последнего улова, уверяя, что дороговизна устриц тут, на месте, не может шокировать мое демократическое чувство. Вошедши в ресторан элегантный, вполне приличный, Серов потребовал у кельнера, окинувшего нас презрительным взглядом:

— Устриц и бутылку хорошего вина!

Тот с нахальством ответил, схвативши бесцеремонно Серова за пуговицу:

— Вашей братии не здесь место, а насупротив, там вам будет повольготнее! — Он указывал на народный кабачок.

Серов, взбешенный, закричал:

— Как вы смеете оскорблять русского путешественника? Вы, быть может, предполагаете, что я не в состоянии вам заплатить? Так знайте же, у меня здесь в бумажнике 1500 р.!

Эта сумма импонировала лакею; он, извиняясь, начал было нас приглашать к сервированному столу, но мы гордо отвергли предложение негостеприимного гамбургского Цербера. Впрочем, последний не был особенно виновен в своем поступке, если принять во внимание нашу внешность, далеко не соответствовавшую понятиям о «порядочности» у иностранных лакеев. Начать с того, что на Серове было пальто с большими карманами, которые он любил наполнять разного рода «указателями» и «проводниками». Сам он был низенький и широкого телосложения, а пальто делало его еще ниже и шире. Седые волосы были обыкновенно всклочены и на них покоилась шляпа... но шляпа такого фасона, что подобрать подобающего термина для обозначения ее формы положительно невозможно! Впрочем, бывает один вид морских растений,

у которого венчик опускается вниз волнообразными неправильными извилинами, напоминающими крупные фестоны. Таким же образом у Серова опускались поля его мягкой, неопределенного контура и цвета, шляпы. Она была из очень легкого фетра, и ее Серов так полюбил, что никогда с нею не расставался. Благодаря этой достопримечательной шляпе, приключился очень забавный инцидент с швейцаром одного вельможи в России. Серов, одевшись в свой элегантный выездной костюм, нахлобучил, по обыкновению, свою фантастическую шляпу и облачился в пальто с всепоглощающими карманами. Швейцар его не пускает, указывая на вход с черной лестницы. Серов, засунув руки в карманы, спокойно поднимается, так как он был приглашен на званый вечер. Швейцар, рассвирепев, бежит за ним, ругаясь, повторяет ему с угрозой, чтоб он удалился. Серов тем временем дошел до дверей вельможи и через лакея просит хозяина выйти к нему. Хозяин выходит и на глазах оторопевшего швейцара приветствует его с почетным поклоном.

— Прикажите вашему швейцару, — обратился Серов к вельможе, — вглядеться хорошенько в мое лицо, чтоб он снова не обознался при следующей встрече.

Мюнхен... Мы въехали в тот город, где произведения Вагнера были освящены и санкционированы музыкальными священнослужителями, но не ранее, чем раздалось королевское слово: «я признаю Вагнера гением»!.. Германия глумилась, но признала, наконец, Вагнера своим национальным реформатором в музыке. Правда, что средств не жалели, дана была возможность развернуться и провести реформы. До переселения Вагнера в Мюнхен, т. е. до полновластного его хозяйничанья в театре, вагнерианцы были разбросаны по разным государствам и городам, представляя собою тип убежденных бойцов; пером,

дирижерством или горячим словом отстаивали они принципы своего великого маэстро. Со стороны музыкального ареопага и публики сыпались глумления и насмешечки: вагнерианцев окрестили прозвищем «будущников» (Zukünftler); всякое безобразное музыкальное сочетание обзывали «вагнериановским», приписывали самому Вагнеру нелепое стремление к звукоподражанию вроде стука тарелок, вилок и проч. Все это не мешало, конечно, стремиться массой в его спектакли и концерты.

Повторяю, вагнерианцы 60-х годов за границей были просвещенными бойцами, отличавшимися пылким сочувствием к новаторствам вообще, а к вагнеровским в частности. Мюнхен служил центром для их сборищ, а кто не мог жить около дорогого учителя, тот считал своим долгом посещать образцовые спектакли, руководимые самим автором. В это время вагнеризм переживал свои золотые годы; беззаветная вера укрепилась от фактического осуществления вагнеровских мечтаний, внезапный успех превзошел всякие ожидания, потому что оперы последнего стиля стали не только возможными для исполнения, но даже любимыми (до мюнхенского почина «Тристан и Изольда» считалась оперой немыслимой для сцены, и поклонники ее восторгались, изучая партитуру глазами, не питая надежды видеть когда-нибудь на сцене это чудное произведение).

Мы приехали в Мюнхен в самый разгар летнего сезона. Назначены были «Мейстерзингеры» и «Изольда» для приезжих гостей; персонал состоял из избранных сил среди оперных трупп всей Германии. Вагнера в Мюнхене не было, потому что жизнь его становилась небезопасной в баварской столице. Государству, понятно, не дешево обошлось поклонение короля вагнеровским идеям; в народе проскользнули нелепые слухи о бесконтрольных тратах государственных доходов исключительно на Вагнера и его

театр. Отрицатели искусства взбунтовались против виновника вечного дефицита и в один прекрасный день на улице начали швырять камнями в знаменитого композитора. Вероятно, его переселению в Швейцарию способствовало еще одно событие совершенно противоположного, неполитического характера. Бюлов, известный у нас, в России, как пианист и дирижер, был в числе вагнерианцев тогдашней формации; всей душой проповедывал он вагнеровския теории, с энтузиазмом и чисто-германской выдержкой. Его жена, дочь Листа, с не менее глубокой преданностью отдалась общему новаторскому течению и незаметно перенесла свое увлечение на виновника этого движения. Смело, открыто, с сознанием зрелого человека, решила она соединить свою судьбу с судьбою Вагнера несмотря, на то, что семья ее была довольно многочисленна. В Германии подобные поступки не прощаются. Вся пресса поднялась против этой женщины, смешивая с грязью ее имя, уснащая постыдными анекдотами интимные сведения об ее частной жизни. На ее несчастье, король вздумал вступиться за нее гласно... После этого ей было небезопасно показываться на улицах Мюнхена.

Итак, Вагнер отсутствовал на праздничных спектаклях, что не мешало съехаться со всех концов единомышленникам-вагнерианцам, с Листом во главе. Мюнхен для иностранцев сам по себе имеет столь много привлекательных свойств, что, помимо празднеств, он может оставить по себе добрую память. Чудное южное, синее небо, на котором вырисовываются построенные из светло-серого камня в своеобразном стиле архитектурные здания. Вашим глазам то представляется площадь с музеями, выдержанными в древнем, греческом вкусе; то вы наталкиваетесь на средневековые ворота со старинными фресками; то забредете среди города в тихий, безмолвный уголок, где помещается аббатская семинария с готическими окнами, среди свежей зелени у тихо журчащего фонтана. В самом городе тянется

парк в английском вкусе с водопадами, аллеями, арками, украшенными фресками. Всюду фрески, скульптурные украшения, зелень, фонтаны, художественные здания, — все залито ярким солнцем; в воздухе носится тихий звон из аббатства, и, по средневековому обычаю, башенные часы гулко, на весь город, оповещают мирных обитателей о прошедшей четверти часа. При этом жители с вечно веселым, довольным видом, с добродушным приветствием «Grüss Gott» обдают теплом и уютным чувством иностранца, жаждущего простоты и приветливости среди чужой толпы. Здоровый горный воздух вдыхается с особенным наслаждением обитателями болотных равнин.

А театр!.. Театр 20 лет тому назад!! Свежие, молодые силы, художественная, интеллигентная сфера самого Вагнера, сознание каждого певца, что он также способствует осуществлению крупных музыкальных начинаний и событий. Вагнерианцы, сговариваясь о концертах в пользу будущего Байрейтского театра, ходили на репетиции сияющие; читали лекции о «Кольце Нибелунгов»... Возникнувшая идея воочию росла и реализовалась на наших глазах: мы жили с Серовым тогда этой идейной жизнью вместе со многими другими. После ряда репетиций, наконец, объявлены были «Мейстерзингеры». Повертевшись всласть в музеях, где видишь тщательное собрание всех предметов обстановки и одеяния XVI века, набегавшись до усталости в картинных галлереях, где изучаешь выражение лиц давно минувших времен; нагулявшись по улицам, на которых наталкиваешься на строго сохранившийся тип баварских граждан, — вечером, при поднятии занавеса, вдруг встречаешь знакомую обстановку, лица, мебель, костюмы, с которыми сжился во все последнее время, чувствуешь себя несказанно удачно настроенным и переживаешь все музыкальное произведение, как нечто родное, знакомое и дорогое. Разыграны были «Мейстер-

зингеры из Нюрнберга» мастерски. Это был поистине праздничный спектакль! Как Серов ни был восхищен первым спектаклем «Мейстерзингеров», но впечатление от него не могло равняться эффекту, произведенному оперою «Тристан и Изольда». Он никогда не сомневался в интенсивности действия первой оперы, ныне вполне популярной, но в удобоисполнимость второй он решительно не верил. Пришлось поверить в эту иллюзию... афишка с назначенным спектаклем была у нас в руках! Отправляясь на «Мейстерзингеров», мы как будто продолжали жить суетной, уличной жизнью, освещенной Вагнером в остроумной фабуле и оформленной им в характерной, живой музыке.

На «Тристан и Изольду» мы отправились в театр со священным трепетом... Обыкновенно в антрактах мы обменивались несколькими словами, касающимися только что изображенных сцен, проглатывая любезно предлагаемое театральных кондитером «Gefrorenes». Тут нам было не до того. Молча просидели мы весь спектакль, и к концу я увидела у Серова тихо скатывающияся слезы по болезненно изменившемуся лицу. Мы прошлись по парку, глубоко потрясенные драмой, музыкой — всем! Придя домой, Серов, наконец, нашел возможность излить в словах волнение, им овладевшее.

— Такой мощной любовью не могут любить обыкновенные существа; размеры взяты сверх нормального масштаба. Тут изображена германская любовь в абстракте. Каждая черточка глубоко-немецкая, насквозь пропитана германизмом; но это не сентиментальная любовь современного немца, а чистейший гимн любви еще не выродившегося народа, сохранившего свои первобытные национальные черты характера. Как различно совершается процесс сгорания от любви у итальянцев, но как одинаково верно выдержаны национальные черты в обеих знаменитых, гениальных драмах! Ромео и Джульета сразу охвачены

пламенем любви, сразу отдаются друг другу, несмотря на внешние преграды, которые они даже не стараются устранить. Стремглав бросаются они навстречу губящим их событиям и падают жертвами не своей страсти (как обыкновенно комментируют), а внешних препятствий. Не то с Тристаном и Изольдой. Медленно создавая себе искусственные затруднения, зреет зародыш любви в германских сердцах, сильных, привычных к борьбе. Растет он с такою мощью, что устраняет преграды роковым образом. Среда как будто мирволит этому могучему союзу. Любящая же друг друга чета сама создает себе ненужные страдания, — она губит себя, падая жертвой своих собственных ошибок. Итальянская страсть проста, естественна, доверчива, быстра, а у германцев она тяжеловесна, с железной последовательностью доходит до высшего, любовного экстаза. Боже мой! как все это выходит у Вагнера логично, цельно, крепко сковано, как бы стальными звеньями... Я еще до сих пор не могу в себя прийти! Ах, этот труп в руках Изольды... этот безумный взгляд, ловящий признаки жизни у Тристана... этот возглас! Господи... как это хорошо! как это правдиво! Да, умереть в объятиях... любимой женщины! это великое счастье! Только не на улице... не в одиночестве... как мой отец... один... совсем один... это ужасно! это ужасно!..

Речь, веденная сначала хоть нервно и с оттенком тревожной напряженности, все-таки звучала сравнительно сдержанно и спокойно, но с воспоминанием о смерти Тристана голос Серова сначала оборвался, потом хриплый шопот заменил стройную речь. Я взглянула на него. Мы сидели у окна, выходившего в уютный наш садик. Яркая луна освещала его седые всклоченные кудри, в которых играл легкий ветерок; лицо было бледно и от лунного света приняло какой-то таинственный оттенок безтелесного видения: как будто не живой Серов сидел тут со мною! Глаза его расширились от нервно-возбужденного состояния;

магическим блеском сверкали они на бледном, неподвижном лице, словно оно высечено было из мрамора. Чувствовал ли он мой симпатизирующий взгляд, расходились ли его нервы от спектакля, я не умею объяснить тех чувств, волновавших его душу, но он внезапно бросился ко мне, рыдая, прильнул к моему плечу... Было ли это предчувствие скоропостижной, преждевременной смерти? Я старалась унять расходившиеся нервы, и повела его, уже несколько успокоенного, к кроватке нашего сына... Раскинувшись, лежал ребенок, равномерно переводя дыхание, и тихий сон его целительно подействовал на взволнованного отца. Мирно просидели мы у открытого окна, через которое доносился с башни гулкий звон старинных часов; слышался сдавленный звук цитры с болезненно ноющей вибрацией струн, и раздавалось, ветром занесенное, дальнее vivat кутившей веселой компании.

Мы в Люцерне... Тихо скользит лодочка по зеркальной поверхности изумрудного, живописно окаймленного озера; шутя управляет ею, стоя, молодой швейцарец, рассказывая о владельце мысика Трибшена россказни фантастического содержания, не подозревая того, что этот чародей-владелец — друг пассажира, нетерпеливо поворачивающегося на своей скамье и пытливо высматривающего пристань к вилле неприступного «баварского изгнанника», как его величал перевозчик.

— С суши страшные собаки мешают сообщаться, а с озера — отвесные скалы, — сказал он.

Хотя эти скалы были незначительны, но все-таки подъезжать было затруднительно.

— Я должен пристать где-нибудь, — уверял тревожно Серов.

— Невозможно! Незнакомцев, а особенно иностранцев, не пропускают, — упорствовал швейцарец.

— Везите к пристани, — приказал Серов.

— Вы увидите, что я прав. Вас не пропустят к вилле.

Нечто вроде маленькой бухты показалось вдали. Серов вышел на берег, но скоро вернулся, сообщив, что Вагнер работает до обеда и никого не принимает; даже не вышел навстречу к нему, но просил всей семьей прийти и отобедать на следующий день. Как это было «не по-нашенски!», подумали мы оба. Не вытерпел бы русский человек! Незаметно оторвался бы от работы и покинул бы ее хоть на одну минуточку, чтоб обнять друга-приятеля... Вагнер, с немецкой педантичностью, не хотел оставлять свою партитуру до известного часа. Признаком высшего внимания было приглашение к обеду, потому что он жил в то время очень замкнуто. На следующий день мы уже смелее подъезжали к негостеприимным скалам, и перевозчик из сообщающего чичероне обратился в вопрошающего, любопытствующего субъекта. Мы причалили к берегу. Седовласый старик, камердинер Вагнера, повел Серова к нему, мне указал вход в покои Козимы Бюлов, а нашего сына горничная отвела к детям. Через некоторое время нас позвали обедать. Торжественно убранный стол, за которым распоряжался старый Johann, находился рядом с комнаткой, узкой, но длинной, разукрашенной большого формата картинами, изображавшими героев опер Вагнера. Войдя в хоромы Вагнера, посетитель сразу проникался сказочным духом немецкой саги.

Вагнер был в хорошем настроении, велел Johann'у подать старого рейнвейну.

— Но непременно старого... слышишь? Он все жалеет хозяйское добро, — обратился он к нам, — и ни за что не дает гостям хорошего вина.

Johann стыдливо ответил, что не все гости достойны хорошего вина.

— Nun, mein alter Johann, wir verstehen uns gegenseitig. Also schnell einen funkelnden, glühenden Trank![47]

Вагнер упорно уговаривал Серова переехать жить в Германию ради здоровья и деятельности. (Серов почти решил по окончании «Вражьей силы» уступить его просьбам). После обеда мы отправились проведать детишек. Своего сына мы нашли бесстрашно сидящим верхом на громадной ньюфаундлендской собаке, а рядом с ним — голубоокая, златокудрая сверстница его, дочь Вагнера Ева, закатывалась звонким голоском и подзадоривала собаку, погоняя ее усердно:

— Russ! (кличка собаки) geh! also, geh! du, Russ![48]

Вагнер взял Еву за руку и направился к озеру. Девочка потянулась назад, жалобно протестуя:

— Nicht baden, Ewa nicht baden![49] — думая, что ее ведут купаться.

Вагнер успокоил девочку.

— Komm, wollen wir den kleinen Russen aufsuchen![50] — сказал он.

Тогда забрали всю детскую компанию гулять. Тоша, сын наш, отправился верхом на Русе, Изольда и Ева с куклами побежали за ним, а грудной Зигфрид, покоившийся на руках швейцарки-кормилицы, громко гикал от удовольствия. Вагнер рассказывал, смеясь, как Рус свирепо оберегал вход в его парк, так что любознательные англичанки не раз пищали от страха, приближаясь к решетке, и трусливо поворачивали вспять, когда этот черный Цербер лаял на них.

---

[47] Ну, мой старый Йоганн, мы друг друга понимаем. Итак, скорей искрометного, огненного напитка!

[48] Название Русь происходило не от слова «русский», а от немецкого «сажа» так как собака была вся черная.

[49] Не надо купаться.

[50] Пойдем, мы маленького русского разыщем.

— O, du mein treuer Hüter![51] — воскликнул Вагнер, лаская косматую шею собаки, которая помчалась по аллее и ссадила своего капельного наездника у клетки с золотыми фазанами.

Мы вошли в беседку. Там Вагнер вдруг заговорил интимным тоном о том, что его семейное положение становится несносным, что, пока Козима не будет его женой, они рискуют подвергнуться различным неприятностям. Они ждут только развода, чтоб освободиться от тяжкого положения. О Бюлове выражались не иначе, как в утонченно деликатных терминах; Вагнер прямо отозвался о нем, как о благороднейшем существе. Эта сцена в беседке осталась незабвенна для нас навсегда. Мы долго не могли забыть взгляда, который Козима бросила на Вагнера, когда он, как-то особенно душевно склонившись к ней, промолвил:

— Nun es kommen noch bessere Zeiten![52]

В то время Индия вошла в моду. Любители величавых картин природы, поклонники причудливой, изощренной поэтической фантазии, верующие в возникновение новой религии, исследователи таинственных явлений психической жизни, — все обращали свои очарованные очи на страну экзотических легенд, на героев аскетизма и религиозных гипотез, основанных частью на научных началах, частью на таинственных, грандиозных мечтаниях. Вагнера также не миновала индийская горячка... Высоко-нравственный образ Будды соединялся в воображении Вагнера с другим, с которым уже столетиями сроднились души наших верующих предков. Эти два чудные образа волновали душу великого музыканта, и он мечтал затронуть музыкально одну из высоко-этических мировых задач; в «Парсифале» он ее блестяще решил. Идеальный образ героя достигает высшей

---

[51] О, ты, мой верный сторож!

[52] Настанут лучшие времена!

ступени нравственного начала: милосердие, сострадание служат юноше спасительным маяком; святость, чистота его поступков исцеляют падшую грешницу, приводят ее, преступницу, к раскаянию и нравственному перерождению. Особенно ярко всплывает оно перед глазами зрителей в сцене омовения ног: Парсифаль, облаченный в белое одеяние, своим магическим взором пробуждает новую, чудную веру в душе одичавшей Кундры. Обо всем этом тогда только мечталось великому германцу; его грезы возвышали сердца слушателей, и все обаяние виллы Трибшен состояло именно в этом чувстве наэлектризованности, уносящем на недосягаемую высоту... Слушая, затаив дыхание, мой сын поздно вечером, не засыпая, покоился у меня на коленях, не смея шелохнуться: так торжественно действовали на него наше волнение, голос Вагнера и чарующая тишина кругом. Вагнер немало удивлялся тому, что мы без боязни всюду брали его с собой, и тому, что он так легко подчиняется всевозможным условиям.

— О, русские — энергичный народ! — говаривал он.

Вся наша энергия состояла только в том, что мы не боялись возвращаться ночью с ребенком по высоким горам. Johann освещал нам фонарем спуск, ведущий к озеру; Козима, в легком светлом платье, поэтически выделялась на темном фоне; Вагнер, в черном бархатном берете и в накидке средневекового покроя, махал платком, крича нам вслед:

— Auf baldiges, freudiges Wiedersehen![53]

Лодка лениво несется по озеру, на берегу стоят наши ослики, и мы медленным шагом поднимаемся на вершину, отстоящую в полуторачасовом расстоянии от подошвы. С горы мы неустанно смотрели на наш Эдем — на виллу Трибшен!

---

[53] До скорого, радостного свидания!

Через несколько дней Козима отдала визит, пригласив нас приехать в Трибшен познакомиться с вновь прибывшими французами из Парижа. Детей решили покормить до прихода гостей, поэтому она желала, чтобы мы привели сына гораздо раньше обычного обеденного времени. Мы собрались в условленный час в дорогу. Сходим с горы... вдруг наш сын пропадает. Ищем, ищем, нет нигде! Бежим по всему Люцерну, всюду спрашиваем о нем, — никто не видал его. В этот момент раздается пронзительный крик ослицы. Мы с Серовым вскрикнули в один голос: «Тоша, наверно, у осликов!» Это были самые дорогие его приятели, и поездить верхом на осликах было самым заветным его желанием. Идя по направлению ослиных возгласов, мы уже издали услыхали тоненький голосок нашего беглеца. Увидав его, мы, понятно, обрадовались, но у нас тотчас повытянулись физиономии — Тоша был весь выпачкан! Надо было возвращаться на гору, переодеть его. Поспеть к назначенному часу было невозможно: это очень встревожило нас. Когда мы пришли к Вагнеру, дети уже отобедали, и Вагнер был явно недоволен нами. Вообще, день был неудачный во всех отношениях. Чужие оказались двумя французами, приверженцами Вагнера, и красивой француженкой, разыгрывавшей роль восторженной поклонницы. Впрочем, один из гостей, если судить по его статьям, оказался действительно преданным Вагнеру, но его манера выражать свои восторги была нам в высшей степени антипатична. Волей-неволей и сам Вагнер подтянулся, был хотя прост, но в этой простоте проскальзывала некоторая натянутость, которая замечалась именно тогда, когда Вагнер, видимо, желал сохранить свою обычную непринужденность; иногда это ему не удавалось, особенно, когда поклонение красавицы парижанки и охи и ахи восторженных парижан становились уже слишком докучными.

Вагнера попросили сыграть что-нибудь на рояле (нам с Серовым это никогда в голову не приходило); он сыграл брачное шествие из «Лоэнгрина», явно, чтоб отделаться от навязчивых просьб гостей. Дойдя до половины, он запутался в гармонии и, буркнув: «Der Teufel weiss, was hier für Harmonie folgt!»[54] — покинул инструмент, ткнув кулаком в клавиши.

После этого маленького приключения Вагнер нашел, наконец, свой натуральный тон; «сахарничанье» французов нас более не раздражало. Прощаясь с Вагнером, Серов выразил желание повидаться с ним без чужих, так как предвиделось еще много серьезных бесед. Через день пришла записка следующего содержания:

— Приходите, мы будем одни, und es soll so kopfhängerig zugehen, dass sich Gott erbarme![55]

Мы отправились к нему довольные, веселые. Нам все в этом доме становилось дорогим: бархатный берет, который Вагнер терял на каждом шагу, беспрестанно спрашивая всех домашних о своем утраченном головном уборе (не видали ль его где-нибудь?); Рус, скачущий с восторженным лаем около Тоши; торжественно благодушный Johann, уверяющий нас, что его «Herrschaften haben Sie gern»[56]; толстая мамка Зигфрида, и даже благоухание, которое распространялось по всем комнатам от какого-то дерева, вероятно кипариса. Вагнер встретил нас легким подшучиванием над нашим наружным видом, на который мы не обращали ни малейшего внимания. Козима, вся сияющая, сообщила нам, как они встретили день рождения Рихарда. Он только что успел сделать набросок знаменитой сцены Зигфрида с серебряным рожком; она,

---

[54] Сам черт не разберет, какая гармония следует.

[55] И так будет чудно, что сам Господь Бог да смилуйся над нами!

[56] Господа к вам благоволят.

украдкой, переписала solo для этого инструмента и переслала его в Мюнхен молодому музыканту Рихтеру. Тот рано утром прибыл в Люцерн и, став под окно и весело наигрывая это solo на рожке, разбудил изумленного маэстро, который недоумевал, во сне иль наяву он слышит свою собственную музыку, едва успевшую принять осязательную форму.

После первых приветствий снова началось витание в сагах, в мифах, в сказаниях, в греческих философских учениях и... обычный финал: Johann с фонарем, тонкий силуэт высокой, стройной женщины и машущий платком хозяин. Так как у Вагнера по воскресеньям бывали иногда родственники, то Серов выпросил себе для посещения вечера по субботам. Вагнер, шутя, ответил:

— Что вы со мной делаете? Я пишу против еврейства, а вы заставляете меня праздновать шабаш.

В один из незабвенных дней «шабаша» он сыграл нам только что написанную сцену появления Эрды из его трилогии. Играл он плохо, ударяя иногда кулаком по клавишам, декламируя хриплым голосом под сложный аккомпанемент рояля, с которым он, видимо, не справлялся, но живая, нервная декламация придавала его исполнению такую силу, которую я никогда не слыхала в театре у певиц. Понятно, что авторская интерпретация, несмотря на крупные свои недостатки, осталась для нас незабвенной и вызвала неподдельный восторг, потому что Вагнер гениально подчеркивал те выступающие места, которые пропадают обыкновенно от расплывчатого женского нехарактерного исполнения.

Будучи занят в то время сочинением «Зигфрида», понятно, Вагнер охотнее всего вел беседу о нем.

— Этот цветущий, сильный юноша, выбившийся бессознательно из-под власти грозного повелителя Вотана, пленяет его, деспота, именно этим самостоятельным про-

тестом: «На кого это ты, старик, похож?» — спрашивает Зигфрид с мальчишеским задором. «А где же ты потерял свой глаз?» — добродушно-наивно подходит он к скитальцу-богу, и тот, при столкновении с юношей, ясно понял, что перед ним стоит один из наследников, к которому роковым образом должно перейти владычество на земле, так как небесные обитатели уже утратили свою силу и стали вырождаться. Вся ребяческая повадка Зигфрида глубоко трогает Вотана, и он, хотя уверенный, что скоро настанет период падения богов, жаждет встретить, наконец, поступок, вытекающий из свободной воли, не зависящей от его божественного предопределения. Ему, усталому, не жалко уступить власть нарастающему молодому поколению, явившемуся перед его божественным оком в образе сильного, простодушного, непорочного юноши. «Иди своей дорогой, я тебе не препятствую!» — говорит ему вслед, потрясенный до основания, побежденный властитель вселенной. В Зигфриде должно воплотиться все, что есть лучшего в нашей германской нации: сила, простота и душевность. Я, конечно, не имею в виду современную Германию, которая мне представляется не иначе, как вечно страждущей хроническим насморком, — оборвал Вагнер внезапно свою речь.

Кто-то позволил себе заметить:

— Отчего Вотан так радуется протесту Зигфрида, а Брунгильду, свою любимую дочь, жестоко казнит за неповиновение?

Вагнер грозно метнул глазами в сторону вопрошавшего.

— Оттого, — ответил он, — что Брунгильда сама есть не что иное как желание (Wunschkind) Вотана. Когда его собственное желание стало противоречить его воле, т. е. когда он потерял власть над собственной волей, то он разразился гневом не против Брунгильды, а против самого себя. Брунгильда — кличка, а вся суть в его внутреннем разладе.

— В таком случае, зачем Зигфрид должен погибнуть? — продолжал собеседник.

— Затем, что дурное всегда и везде преобладает над хорошим. Сила Альбериха несокрушима; он — дух зла; без колебаний, стойко, твердо преследовал он темные цели и передал эту твердость сыну своему Гагену. Одна только женщина, Брунгильда, своим геройским поступком выкупает зло и, в конце концов, мирит нас с преступными злодеяниями и человеческими кознями. В руках любящей женщины сосредоточены элементы, облагораживающие наши пороки, — галантно обратился он к присутствующим женщинам...

Раз Вагнер экстренно послал звать Серова на домашнюю репетицию «Рейнгольда». Из Мюнхена приехал весь мужской персонал, и мы были свидетелями замечательной передачи автором всех мельчайших деталей, без которых немыслимо удачное создание музыкальных типов, почти всем известных и популярных во всей Германии. Утверждали, что Вагнер бывал груб, резок и нетерпим на репетициях. Может быть! Мы его не видели в театре, но здесь он был галантен и лишь изредка нарушал спокойный тон, хотя углы рта его нервно подергивались при каждой неудачно переданной певцом фразе; конечно, можно было предположить, что при обыкновенных репетициях Вагнер его немилосердно пробрал бы. Тут же он только бросился в кресло после его ухода и, с совершенно расстроенной физиономией, крикнул, не сдерживая более своего гнева:

— Herrgott! Kann doch der Mensch ein so hirnloses Wesen sein[57]!

При подобных психических эксцессах у него обыкновенно отрывалось pince-nez, и он приходил в отчаяние; к довершению злополучия, берет снова пропадал. В по-

---

[57] Бог мой! может же человек быть таким безмозглым существом!

добных случаях, на лице Козимы появлялась светлая улыбка от какой-нибудь «счастливой мысли», вдруг блеснувшей в ее голове. С чисто женским тактом, свойственным только тонким, любящим натурам, она сообщает ее Вагнеру, как будто мимоходом. «Счастливая мысль» заставляет улыбнуться разгневанного автора...

За это время погода в Швейцарии резко изменилась, и хотя Серову было предписано жить в горах, мы, вследствие неимоверных туманов и дождей, решили переехать вниз и поселиться против Трибшена, чтоб последнее время еще более пользоваться дорогими вечерами у Вагнера. Однажды влетел к нам разволновавшийся лакей отеля с докладом:

— Die Herrschaften von der Villa Tribschen![58]

Козима, одетая с изяществом, соответствующим прихотливейшим требованиям тонкого визитного костюма, поднималась по лестнице, грациозно опираясь на руку Вагнера, одетаго в серое пальто, висящее мешковато на его маленькой, худощавой фигурке; большая, с широкими полями, черная шляпа, надетая несколько на бок «à Ia Votan», придавала его подвижному лицу оттенок простодушной, немецкой Biederkeit[59], что, конечно, в высшей степени контрастировало с изящной, высокой, элегантной Козимой[60].

Мы повели наших гостей на балкон; Серов был грустен, ему нездоровилось. Вагнер обращался с ним, как с меньшим братом, упрашивая его ласково, дружески, бросить Россию, покинуть свой стоицизм и начать жить

---

[58] Господа с виллы Трибшен.

[59] Честности.

[60] Насчет простодушия лица Вагнера многие сомневаются. Странно, что личности, не коротко знакомые с Вагнером, находили его улыбки злыми и насмешливыми; только при более близком знакомстве впечатление менялось, и я повторяю, что нам лицо Вагнера (кроме моментов резкой вспышки) казалось добродушным, приветливым, и главное — без малейшей аффектации и напыщенности.

по-европейски. Что подразумевал он под словом «стоицизм?» Жизнь, полную лишений и неприятностей Вагнер не принимал за неизбежное зло в России, сопровождающее почти всегда одинокое существование деятеля, не примкнувшего ни к какой корпорации; он думал, что Серов принципиально выбрал себе такого рода тяжкое положение, поэтому удивлялся неоднократно его стоицизму. Во время беседы внизу, под балконом, собралось общество посмотреть на знаменитого композитора; тот обратился к нам с лукавой усмешкой:

— Кажется, хотят вникнуть в тончайшие движения наших душ. Наружный вид уж рассмотрен достаточно беззастенчиво.

Посидев недолго, Вагнер и Козима собрались домой, и мы выразили желание сопровождать их до лодки. Дорогой Вагнер обратился ко мне со следующими словами:

— Was so trübe? Bekümmert um des Mannes Leiden?[61] — Действительно, мне было неимоверно тяжко в последние дни, потому что Серов снова затянул унылую нотку о том, что не кончит «Вражью силу»; к тому же болезнь начала принимать более угрожающую форму: спазмы в груди стали учащаться, дальния прогулки становились более затруднительными и почти невозможными. Впрочем, хандра являлась только моментами и не очень часто. Визит Вагнера совпал с одним из подобных злосчастных дней, и потому вид бледного, болезненного лица Серова встревожил Вагнера. Он старался ему выказать самую теплую, нежную привязанность. Рука в руку прошли они по Люцернскому бульвару, по которому толпа иностранцев проходила, почтительно сторонясь перед знаменитым люцернским отшельником. Козима дрожащими руками схватила мою руку и попросила пройти с ней бульвар поскорее, опасаясь

---

[61] Отчего так унылы? Озабочены недомоганием мужа?

какой-нибудь неприятной встречи или выходки. Настолько опасно было ее положение, что она не решалась показываться публично на улице...

Наконец, наступил прощальный визит. Вагнер был особенно мягко настроен; он рассказал нам про свою болезнь, когда он умирал в Венеции. На прощанье подарил он Серову весь «Перстень Нибелунгов» со своим портретом в берете, с надписью: «Also Tribschen!» Как-то особенно ласково поглядывал Вагнер на него и, расцеловавшись с ним по-братски нежно, грустно воскликнул:

— Nun sind die Freuden Tribschen's zu Ende![62]

Мы уехали, чуть не рыдая. Берега нам показались угрюмыми, озеро неприветливым. Лучшая часть нашей душевной жизни была оторвана! Мы словно осиротели. С каким-то скорбным чувством поехали мы на юг, так как даже Швейцария оказалась черезчур суровой для здоровья Серова. Это было последнее его свидание с Вагнером.

XV. Будни

Первое впечатление в нашем отечестве, разом окунувшее нас в серенькие будни, была статья о том, что Серов своими похвалами по адресу «влиятельных патронесс» дохвалился до назначения на должность председателя комитета Русского Музыкального Общества и до суммы в 1500 руб. на поездку за границу.

В обоих назначениях участвовал великий князь Константин Николаевич — следовательно, клевета относительно «патронесс» сама собой отпадала.

На своем новом посту Серов хотел сделать почин коллективного участия в составлении концертных программ, пригласив для этой цели русских молодых музыкантов.

---

[62] Вот и конец радостям Трибшена

«Кучкисты»[63] не поняли его поступка: холодно они отвергли всякое соучастие в деле, которым управлял Серов. Понятно, при его нервной раздражительности, которая росла с его болезнью, нельзя было ожидать особенной сдержанности в оценке поступков антагонистов. Хотя ему удалось в первый сезон назначить в концертах произведения серьезные и неизвестные у нас в России, но долго держаться Серов не мог на председательском месте, вследствие тревог, которых он по болезни не вынес.

Болезненная раздражительность начала проявляться все заметнее, все настойчивее. Как его ни упрашиваешь, бывало, не посылать резкого письма (кому бы то ни было), Серов не уступал и заведомо нарывался на неприятности. Я вообще стала замечать, что когда он выругивался всласть, тогда ему становилось как будто бы легче на душе, и к нему снова возвращалась его обычная веселость. Репутация нетерпимости стала все более и более о нем распространяться. Вероятно, к этому времени относится инцидент по поводу обеда, устроенного по подписке в честь приехавшего Берлиоза.

«Кучкисты» отговорили учредителей послать Серову приглашение, так как он писал постоянно против Берлиоза. (Сообщено мне лично самим Стасовым). Это неправда. Серов уважал его как человека, а как композитора очень высоко ценил; если же относился не ко всем его произведениям с одинаковым энтузиазмом, так, ведь, подобных требований ни одному критику никогда не предъявляют. Серов буквально захворал от обиды; кто знает артистическую щепетильность в подобных случаях, поймет, что Серов имел основание жестоко оскорбиться, так как его лишили возможности выразить свое глубокое уважение великому артисту, — этого только и добивались его враги.

---

[63] Прозвище, данное им Серовым, потому что они сами всюду прославляли свою «могучую кучку».

Прервем на миг нить сообщений. Кто были его враги? Сильная вражда, конечно, поддерживалась Русским Музыкальным Обществом и консерваторией. Она велась открыто и всем была понятна. Серов преследовал систематически «академизм» консерватории, брезгливое отношение Русского Музыкального Общества к русским композиторам и ко всему, новому музыкальному движению в Европе. Другой враждебный лагерь, и позначительнее и посерьезнее, составился из молодых русских музыкантов со Стасовым во главе. Постараюсь объективно отнестись к этому довольно странному явлению: почему Серов с поразительной чуткостью улавливал малейшее движение на Западе, почему он его проглядел — как уверяли «кучкисты» — в России?

Считаю долгом заявить, что лично мне кружок молодых русских музыкантов дорог, и перед некоторыми из них я даже благоговею; но это теперь, когда вполне выяснились их индивидуальности и стремления; при Серове я их не знала. Тогда представителем кружка с музыкальной стороны был Балакирев, со стороны общеидейной — Стасов. В 60-х годах отпечатаны были увертюры и романсы Балакирева, последние были приветствованы Серовым; «Садко» (не опера) Р.-Корсакова вызвала горячий отзыв в статье Journal de S.-Pétersbourg, в котором Серов тогда сотрудничал. «Ратклиф», опера Кюи, была поставлена в Мариинском театре по настоянию Серова, что не мешало ему ее раскритиковать после постановки и даже назвать ее «сугубой галиматьей». (Он не мог отрицать некоторых достоинств, но она абсолютно противоречила его оперным идеалам). Вот и все, чем тогда обратил внимание на себя кружок. Правда, что Стасов уже тогда за них копья ломал, приходил в умиление от каждой пустяковины, вышедшей из недр его «кучки»; он, так сказать, предвосхитил их значение: он верил в них! И этой верой был проникнут, согрет весь персонал изумительно спевшегося, сплотившегося

кружка. В этой крепкой связи зрели крупные силы, в этой непоколебимой вере сложились самобытные, мощные таланты. Параллельно стали в Европе прокладывать себе дорогу реформаторские начинания Вагнера, они захватили лучшие умы на Западе; все молодое, передовое, прогрессивное утопало в его учении, в его пропаганде, упивалось его музыкой, — словом, все жило, все обновилось в области музыкальной сферы; и не в тесном кружке, а по всему свету сплотились вагнерианцы в могучий поток универсальных идей. Серов был одним из первых, которого унесло могучее течение...

Молодые русские музыканты упорно игнорировали это течение. Кто же прав? Кто виноват? Вражда колкая, едкая, злая как со стороны Серова, так и со стороны противного лагеря доказывает только, что время тогда было горячее, люди были сильные; вопросы, за которые боролись, глубоко затрагивали их души, вера в правоту своих убеждений была непоколебима.

В последний год жизни Серова я прятала газеты, чтоб до него не доходили злостные намеки и едкие насмешки... Там, в «кучке», не дремали, всякий его промах был поднимаем насмех и ловился не без тайного удовольствия. Справедливость требует констатировать такое же злорадство со стороны Серова, если «там» промахнутся. В ту пору погрешностей проявлялось немало с обеих сторон. Серов более накидывался на пробелы в области музыкальных и литературных знаний, в чем он был непогрешим. «Там» же ловили его часто ничем необъяснимое колебание в увлечениях, касавшихся искусства. Таким образом, он промахнулся с «Фаустом» Гуно, придя в ярость от первого спектакля за профанацию гетевского «Фауста». Беспощадно выругал он эту оперу, а через несколько времени она ему понравилась, и он написал о ней статью в довольно снисходительном тоне. Это сильно подорвало веру в стой-

кость его убеждений. Окончательно сшибло его с высокой позиции увлечение Аделиной Патти! (Боюсь утверждать, но предполагаю, что она имела некоторое влияние на перемену отношения Серова к «Фаусту»). Когда он пропадал от уныло-праздного состояния в ожидании 4-го действия, я отчасти рада была тому, что Патти расшевелила его нервы и стала предметом усиленного ухаживанья со стороны Серова. Понятно, ухаживанье это практиковалось в самой курьезной форме, и я сама была свидетельницей его восторгов, когда он возвращался от нее. Он над собой смеялся вместе со мной, но не мог отделаться от обаяния всей ее особы. Ее записочки его радовали, он, не распечатав их, бежал ко мне и читал их громко; ее духи, ее туалет, ее наружность — все его одурманивало! Если поклонение Патти было бы известно только в кругу лиц, близких к нему, то беда была бы невелика (мы знали, как отнестись к этой блажи скучающего автора), но Серов имел неосторожность в прессе прославлять ее не в меру, совершенно вразрез с тогдашней тенденцией рьяно бороться с итальяноманством, а главное — как его временное увлечение было связать с культом Вагнера? Серов не на шутку занялся этой знаменитой «дивой», намерен был писать для нее оперу на роман George-Sand «Consuello»; пока он довольствовался посвящением ей «Ave Maria» — сочинения, написанного им быстро и небрежно. К счастью, увлечение это скоро улеглось: его всецело поглотила постановка «Лоэнгрина», поставленного, по желанию Вагнера, под руководством Серова[64]; опера шла неудовлетворительно и, сколько мне помнится, особенным успехом не могла похвалиться. Вагнера не поняли.

Тем временем четверги наши стали усиленно посещаться более или менее выдающимися личностями. Между прочим, познакомился с нами А. Н. Жохов, очень

---

[64] В Мариинском театре.

способный человек, приобревший популярность в интеллигентных кружках Петербурга. Его тронула безвыходность положения Серова в отношении новой оперы, которая на наших четвергах стала занимать роль излюбленного, высоко ценимого произведения. Жохов обещал Серову доставить либреттиста и сдержал свое слово. Сам ли он написал, или кто-либо другой сотрудничал с ним вместе, — факт тот, что Жохов снабдил «Вражью силу» желанным 4 действием. Серов воскрес. Работа кипела, а дом наш стал обращаться, положительно, в тот знаменитый зверинец, который остался в памяти у всех наших добрых знакомых.

XVI. La grande ménagerie de la 15 ligne[65]

— Александр Николаевич, кто это у вас сидит у печки, молодой человек, закутанный весь в шалях?

— Это... право, не знаю, спросите у моей жены!

Я подхожу.

— Вы желаете познакомиться? Это Миклуха-Маклай.

Мы как раз подошли к молодому человеку, медику, в то время, когда он, вздрагивая от холода, нервно потягиваясь и болезненно улыбаясь, рассказывал о своем первом путешествии к папуасам, как ему за первую его практику заплатили двумя обезьянками.

— Чем сегодня угостит нас Александр Николаевич? — мимоходом спрашивает казачий атаман в полном облачении[66].

— Сегодня Александр Николаевич будет играть 4-е действие.

— А!! как это интересно!..

— Дарья Михайловна! — громко приветствует Серов певицу[67]. — А ну-ка вы нам изобразите сегодня Спиридоновну!

---

[65] Знаменитый зверинец 15 линии — наша последняя квартира.

[66] Отец Сафонова, директора Московской консерватории.

[67] Леонова.

В одном из отдаленных углов залы раздается залп хохота. Обществу конфузливо сообщает молодой профессор, как ему сказано было, что он может явиться на вечер к Серовым, не будучи с ними даже знаком. При расспросе об их адресе было ему только сообщено: «На 15-ой линии, в угловом доме, на Большом проспекте, увидите народ в окнах, услышите музыкальные звуки, туда и войдите, не говоря ни слова». Он так и сделал. Оказалось, что, идя за гостями и прислушиваясь к звукам, очутился этажом выше и выслушал целый квартет Давыдова, пока, наконец, догадался спросить хозяина квартиры, чтоб ему представиться...

— Вот я, — быстро приблизился Серов, — будемте знакомы.

Неподдельную веселость вызвало это сообщение в наших стенах.

— Барыня, — зовет меня прислуга в переднюю, — там целая куча гостей спрашивает Екатерину Александровну.

Выхожу... Несколько молодых смущенных лиц просят позволения прослушать «Вражью силу».

— Сделайте одолжение!

— Екатерина Александровна! Ваши гости пришли. Встречайте!

Раздается резкий звонок. Входит господин весьма интересной наружности.

— Это к тебе? — шопотом спрашивает Серов.

— Нет, верно, к тебе.

Оказывается, что это не ко мне и не к нему, а к какому-то господину N., сидящему на диване. Тот, смеясь, идет к нему навстречу и просит его быть как дома.

— Куда же вы спешите? — останавливает Серов юношу с талантливой физиономией, скромной наружности, одетого в простую рабочую блузу.

— Я не могу более оставаться, я сейчас еду к Гамбетте.

— Что? — изумляется Серов.

— Да, я ему послал свой проект о воздухоплавательном снаряде, он желает меня лично видеть, — скромно добавляет он.

— Ну, нечего делать! А где же ваш багаж?

— Да у меня узелок в передней лежит.

— Так в добрый час! Желаю успеха! — Серов сердечно прощается с юношей.

Впоследствии этот юноша стал известен своими техническими открытиями; в Лионе же он получил звание почетного члена воздухоплавательного общества[68].

В гостиной идут дебаты о народной поэзии милого старика Водовозова со своими бывшими воспитанницами; на них сурово взирает, скрестя мрачно руки, молодой врач, агитирующий усиленно за устройство интеллигентной колонии с гигиенической и этической целью[69]. Молча фиксирует его пронизывающим насквозь гениальным оком только что выступивший в свет молодой скульптор Антокольский. Художники сгруппировались в кабинете, и первое мечтание о передвижной выставке высказывалось с энтузиазмом высокочтимым Н. Н. Ге в кругу еще очень юных талантов.

— И ваших чудных бурлаков увидит провинция! вот что-с! — заканчивает он свою пылкую речь, обращаясь к автору «Бурлаков».

Раз, помню, скромно, в углу, сидел Достоевский и внимательно окидывал своими вдумчивыми глазами всю занятную картину, состоящую из молодых, седых, пылких, солидных голов. Совершенно в тени, иногда прорывался заманчивый шепот и смех чисто школьного характера: это Жохов унимал «гражданские скорби» юных гражданочек, как он уверял, рассказывая анекдоты из своей интересной служебной жизни. Над всем же царила зажигательная, остроумная речь

[68] Известный Ладыгин.

[69] Коган, доктор.

Серова об искусстве; его голос спаивал мягким цементом разношерстную компанию и всех настраивал к восприятию художественных впечатлений. Но вот Серов садится за рояль.

— Я буду играть новое, чего вы еще не слыхали: четвертое действие!

Общий протест.

— Все! сначала! играйте все! — раздаются крики.

Серов охотно уступает. Серьезно, сосредоточенно поглощены слушатели драмой, чутко вслушиваются и нетерпеливо выжидают конца антрактов между действиями, необходимых для того, чтобы дать автору время перевести дух. Глубоко потрясены они оперой и искусным исполнением Серова! (От частого повторения этой оперы Серов довел его до виртуозного совершенства). Четвертое действие ожидалось завсегдатаями со жгучим интересом. Не успели раздаться масленичные звуки, как Серов вскочил со своего стула и представил пляшущего мужиченку перед кабаком, по всей форме, со всеми выкрутасами и увертками городского посетителя питейного заведения. Разом общество прониклось русским масленичным разгулом. Несколькими широкими мазками музыкально обрисована была одна из самых характерных русских гулянок. Описать фурор присутствующих невозможно: все повскакали со своих мест, голоса художников переплелись с восторженными возгласами казачьего атамана; юные гражданочки со сверкающими очами благодарили еще не остывшего от волнения автора; все общество восторженно двигалось, шумело, выражало свой энтузиазм, как кто умел. Всякий по-своему понимал и воспринимал слышанное, но все в один голос должны были себе сказать, что громадная сила выражалась в этих простых, бесхитростных звуках, сила русская — грубая, неотесанная!

Многочисленные слушатели вдруг почувствовали себя ближе друг к другу, и чуждые слои общества забывали

о рамках, их разделявших. Серов был душою этого незнакомого, неспевшегося люда, и силою своих талантов он их сблизил, заставил слиться в общем восторге от родных звуков и в сознании, что музыка идет рука об руку с интересами жизни и не есть лишь предмет наслаждения исключительных, эстетически высокоразвитых любимцев счастливой судьбы.

Когда садились за скромный ужин, всем нашим случайным гостям казалось, что давнее знакомство их связывало с нами, и дом Серова становился для них живым центром обмена мыслей и чувств, которые в то время пробуждались не в тиши, а требовали для своего роста открытой арены и общительной среды. Хозяева не стесняли гостей, все чувствовали себя, как дома; иногда Серов себе позволял некоторые шуточки насчет беспорядка по части «диванов для друзей», которые разваливались от долголетней их службы. Он серьезно просил гостей не садиться на подобную мебель, уверяя их, что это привилегия только друзей дома.

Прощаясь, случайные посетители просили о дозволении пользоваться драгоценным знакомством, и у нас на вечерах сговаривались вместе посещать ателье художников, чтоб образовать свое эстетическое чувство; многим первый толчок был дан именно в нашем знаменитом зверинце.

По уходу большинства один вечер закончился такой сценой: таинственно шушукаясь, несколько встревоженных лиц всовывают мне в руку ассигнацию с беглым пояснением, что на диване сидит, задумавшись, молодой человек, который уже несколько дней скрывается... (тут снова таинственный шепот): отдайте ему... «на дорогу», прибавляют скороговоркой. Я сообщила об этом Серову. Он дружески, приветливо прощается с оторопевшим гостем, который горячо жмет ему руку и шепчет благодарность за последнее удовольствие...

XVII. О, бред! О, юные грезы!

Снова водворился значительный перерыв в работе; Жохов не успел докончить во время последнего действия. Серов снова заныл, захандрил:

— Связала меня эта опера железными оковами, никогда я с нею не развяжусь! Всегда следует начинать с конца, как я это сделал с «Юдифью»! — ворчал он сердито.

Мелкие статьи ему надоели, более крупных помещать в журнале, в котором он сотрудничал, не имело смысла, потому что он плохо расходился, а музыкальные статьи еще менее обращали на себя внимание в этом органе. Серов стал сотрудничать во французском J. S.-Pétersbourg. Четверги продолжались с еще большим наплывом народа, но они утратили свою прелесть: Серов явно ослабел и не мог исполнить не только 4-х действий подряд, но даже половину акта не доводил до конца. «Вражья сила» стала интересовать петербуржцев... Чем ближе подходила опера к концу, тем более благоприятные слухи распространялись о ней в обществе. Дирекция буквально из-под пера хватала листы партитуры, была готова ставить оперу, как только Серов ее сдаст окончательно. Наконец, либретто пятого действия было готово, Серов скоро должен был выйти из заколдованного круга, созданного, по его уверению, «Вражьей силой». Еще одно небольшое усилие, и мы могли себя чувствовать свободными, и «тогда с Россией я покончу», уверял Серов. К этому времени он окончил вокально-инструментальное сочинение «Stabat Mater». (Он изобразил трех католичек, молящихся на образ Божией Матери). Это произведение сблизило нас с одной крупной личностью, о которой хочу здесь упомянуть. Это была г-жа Виардо, дочь знаменитой певицы. Раз Серов, вернувшись из дворца, где происходила спевка «Stabat Mater», начал мне расхваливать ее, как редко образованную музыкантшу,

тонкую артистку и весьма интересную особу. Его похвала меня ужасно раззадорила; я решилась во что бы то ни стало познакомиться с ней. Это было не так легко: она поддерживала довольно близкое общение с личностями, принадлежащими к враждебному нам лагерю. Публикация о том, что г-жа Виардо принимает учениц на дом к себе для изучения пения, вывела меня из затруднительного положения. Отправляюсь к ней и записываюсь в ученицы. Понятно, эта комедия продолжалась не долго: мы понравились друг другу, и в один прекрасный день я излила перед ней все свое горе относительно вражды, подтачивающей силы Серова и затмевающей его добрую славу. Узнав Серова обстоятельнее через общение со мной, она даже чувствовала себя несколько виновной перед ним, потому что долго смотрела на него сквозь призму кружка молодой музыкальной школы, которая, вероятно, пропускала одни некрасивые цвета. Мелко, грубо его охарактеризовали ей; она, иностранка, не в состоянии была проверить правильность их мнения.

Раз, глядя на нее, я невольно воскликнула:

— Какая вы были бы восхитительная Рогнеда!

— Montrez moi donc cette machine de Rognèda![70] — ответила она мне.

Я немедленно доставила ей клавир, и чем более она вдумывалась в него, тем более она увлекалась ролью.

— Я пойду к Серову и вымолю у него прощение за мое скверное к нему отношение! — встретила она меня однажды в благородном негодовании на себя и других, сбивших ее с толку.

Я передала Серову ее увлечение «Рогнедой», умалчивая, конечно, об ее прежнем предубеждении против него, и

---

[70] Покажите мне, наконец, это страшилище — Рогнеду!

объявила ему, что она желает лично выразить ему свое увлечение. Ничего не могло быть милее, как первый ее приход к нам: с парижской грациозностью и элегантностью, полушутя, опустилась она перед Серовым на одно колено и сказала:

— Pardon, maestro! je ne savais pas, que vous avez écrit une aussi belle oeuvre, que votre Rognèda! mais je vais reparer ma faute. J'ai l'intention de devenir son interprête sur la scène russe, si vous n'avez rien á contredire![71] (Она действительно прелестно исполнила Рогнеду в Мариинском театре, но уже по смерти Серова).

Серов оторопел, благодарил, кланялся, и, наконец, успокоившись, оба повели весьма пространную беседу о музыке. Коснулись и роковых вопросов, составлявших злобу дня нашей жизни, но обходили их осторожно, а по-французски все звучало как-то мягче...

— Chère camarade, — сказала мне на прощанье г-жа Виардо, — ваш Серов — европейский артист, стоящий несколькими головами выше всех, встреченных мною в России. Я о подобных серьезных взглядах и стремлениях еще не слыхивала здесь, а знания!.. Ведь, это изумительно, как они помещаются в одной голове! Décidement, sa place est en Europe![72]

Да, положительно, надо переселиться в Европу. Мы в этом убеждались все более и более. А что же я буду делать в Европе? — спросила я себя и всполошилась: мрачное раздумье начало отравлять мой мозг. «Вражья сила» пойдет на сцене... потом... быть может, и там... в народе можно

---

[71] Простите, маэстро! я не знала, что вы написали такую чудную вещь, как ваша «Рогнеда»! но я хочу исправить мою ошибку. Я намерена сделаться ее истолковательницей на русской сцене, если вы ничего не имеете против этого.

[72] Положительно, его место в Европе.

будет давать... Это там было так туманно, так неясно... но оно приковывало к России.

Я впала в хандру. Серов занялся своим пятым действием, не замечая моего сильно подавленного психического состояния. Ему было все равно, что творилось кругом, лишь бы его не трогали. В последний год его жизни обнаружилась одна курьезная черта его характера: ему все не хватало комнат. Из пяти он занимал три лучшия, и все-таки, заглядывая в мою или детскую, он иногда говаривал:

— А в этой комнате, мне кажется, я бы лучше мог заниматься!

В одной у него стоял рояль, где он играл, в другой он работал и спал, в третьей он писал. У него открылась мания «многокомнатности». Еще одна особенность появилась у Серова. Когда у него не было средств, он сидел смирно и жил весьма спокойно; как только у него заводились деньги, он впадал в тревожное состояние. Вдруг на него нападала болезнь «расточительности», и деньги истрачивались разом. Когда я была в состоянии шутить, я смехом доводила его самого до шутливого состояния, и хозяйственные расчеты сводились в полном согласии; но в данный момент, когда я вышиблена была из седла своей хандрой, меня легко было раздразнить, и я, выведенная из терпения одним неловким замечанием, ушла к г-же Виардо и не хотела встречаться с ним. Больше трех дней я, однако, не выдержала и отправилась проведать семью. Не могу я вспомнить о моем приходе иначе, как с глубоким чувством умиления. Услыхав мой голос, он бросился стремглав навстречу и радостно мне сообщил, взяв за обе руки:

— Послушай, какой я антракт написал к пятому действию!

Тотчас же сел и сыграл мне музыку к «волчьему буераку».

Потрясенная до глубины души, я сидела неподвижно. Это было последнее сочинение Серова. Там слышится

приближение мрачной катастрофы в обстановке, насыщенной зловещей атмосферой преступных замыслов...

— Хорошо? Тебе нравится? — спросил пытливо Серов.

Я молчала.

— Не хорошо? Скажи откровенно? — добивался он ответа.

— Хорошо-то оно хорошо! — еле процедила я сквозь зубы, — но слушать тяжко, как-то страшно!

Голос мой принял истерический оттенок.

Серов посмотрел подозрительно на мое измученное лицо.

— Что с тобой? — произнес он участливо. — Ты на меня сердишься?

— Нет, но я несчастна! Ах, я так несчастна! Ты меня не презираешь? Скажи! Ведь, презираешь?! Я ни на что не годное существо! Я больше так жить не могу!

Серов к подобным душевным излияниям относился в высшей степени осторожно. Предугадать страдания или вникнуть в них, пока они еще не оформились, не всплыли наружу, он не умел, но сильное, цельное проявление внутренних терзаний он понимал, глубоко и тонко реагировал на них. В данном случае Серов проникся моими страданиями и оказал мне существенную помощь, вполне характеризующую его благородную душу. Я должна прервать нить моих сообщений, забежав несколько вперед.

В конце 60-х годов появился в одном петербургском кружке никому не известный молодой врач. Он выделялся из общего типа молодежи необычной сдержанностью и мрачной молчаливостью. О нем шли таинственные слухи, что он желает сгруппировать людей, недовольных условиями реальной жизни, создать новые, вдали от суетного мира, — словом, желает создать общину, в которую обязательно должны были входить всевозможные специалисты, в том числе художники, музыканты и поэты. Молодой

врач усердно посещал наш дом. При первом удобном случае я завязала с ним разговор на тему его идеи.

— Каким образом решаетесь вы в идеальную общину допустить артистов? Они вам все дело испортят, — сказала я смеясь.

— И артисты — люди! — изрек он, как всегда, мрачно, глядя исподлобья.

— Ну, так что же? — продолжала я смеяться.

— А то, что и они страдают, и они ломают свою жизнь, как все другие, и они поставлены в ненормальные условия, которые мешают им развить свои природные способности.

Он глядел на меня в упор.

— Чем же... ненормальны условия... например, у нас с Серовым?

— Тем, что Серов задавил своей музыкальной силой ваш неокрепший талант.

— Откуда вы это знаете? Почему вы это предполагаете? — с замешательством произнесла я.

— Откуда я знаю? Я вижу! — сказал он спокойно. — Почему вы страдаете? Почему у вас вид неудовлетворенного, хандрящего человека?

— Вы психолог? — спросила я подозрительно.

— Нет, я врач! — сухо перебил он меня.

Вот разговор, который вызвал меня на полное откровенное сознание ему, как врачу и чутко понимающему мою душу человеку, о несчастном моем положении как артиста. Мои слова были поняты молодым человеком, и полное сочувствие с его стороны побудило меня платить ему той же монетой: я обстоятельно вникла в сущность его идеи, служению которой я со временем отдалась горячо и со страстным увлечением. Самоусовершенствование в условиях, диктуемых новейшей наукой, современным искусством и согретое высшей любовью ко всякому, признавшему себя единомышленником, — вот была суть его идеи. Нашлись

последователи, и весьма одаренные личности. Что они в описываемое мною время пылали чистейшим огнем высокого энтузиазма, — это несомненно. Моя комната вдруг стала очагом, центром этой фантастической общины и рассадником светлых мечтаний, святых упований. Девятая симфония Бетховена в эти мгновения созидания будущего общежития казалась не только произведением, написанным для оркестра, но живым словом, звучащим в наших душах еще пышнее, еще могущественнее!! «O Brüder, seid umschlungen, ihr Millionen»[73] — этот призыв мы понимали лучшими, богатейшими созвучиями наших молодых сердец... Серов смотрел на нас как на безумцев, но в этом безумии прорывалось столько этической красоты, столько томления по лучшей жизни, столько здоровой, идеальной молодости... Серов не мог относиться холодно к нашему безумию и, слегка иронизируя, крепко задумывался над этими лучезарными мечтаниями. Нельзя было быть холодным свидетелем сцен, когда люди, даже с положением в свете, снимали с себя кольца, часы, золотые украшения в жертву на осуществление этой обаятельной идеи. Зато постороннее общество ничего не понимало в этом идеальном бреде 60-х годов; удовлетворялось тем, что попросту начало сплетничать, сопоставляя мое имя с докторским в весьма неблаговидной форме. Вероятно, сплетня дошла! до слуха Серова, потому что после его смерти доктор, уже женатый, явился ко мне со следующим сообщением:

— Раз я получил приглашение от Серова прийти с ним побеседовать об одном важном деле. Я не замедлил явиться.

— Вам известна сплетня, распространяющаяся о вас и моей жене? — официально спросил меня Серов.

— Известна.

---

[73] О, братья, вся вселенная, будьте заключены в мои объятья!

— Я позвал вас сюда, чтоб вам сообщить, что она свободна: я прав на нее никаких не имею!

— Я жених друга вашего дома, Нат. Ник. Д.

— Да? — весело переспросил Серов.

— Я, в свою очередь, позволяю себе также предложить вам вопрос.

— Спрашивайте!

— Вам известны чувства, которые питает ко мне ваша жена?

— Нет, а что?

— Что побудило вас обратиться ко мне прежде, чем к ней?

— Жена моя находится в последнее время в таком мрачном настроении, что я желал с вами посоветоваться.

— Смею я дать вам совет?

— Сделайте милость!

— Отделите вы ее музыкально от себя, дайте ей возможность культивировать свои способности, которые вы признаете за ней, и, вы увидите, хандру как рукой снимет.

— Знаешь, что я надумал, — сказал мне однажды весело Серов: — найми себе нечто в роде ателье, как это делают художники; там ты можешь музицировать сколько душе твоей будет угодно.

— Ателье? — повторила я, изумляясь.

— Да, у нас хватит средств на твое отдельное помещение, ты, ведь, роскоши не требуешь, найди себе поблизости комнату.

Меня изумило его предложение, потому что хотя он был свободомыслящим человеком во всех отношениях, но он давно думать забыл о моем самостоятельном музицировании. Я недоверчиво переспросила у него, серьезно ли он говорит.

— Да, я уже себе рояль выбрал из магазина, ты же свой возьми в мастерскую.

С этих пор началась для меня иная жизнь в деятельности, присущей моему призванию. Я утопала в работе, в родном мне труде, после почти 8-ми летнего «вспахивания мозгов». Вот когда установилась между нами тесная связь! Чтоб я сразу окунулась в музыкальное дело, он мне предложил разучивать с певцами «Stabat Mater» к концерту. Оперная труппа, которая его очень любила, готовила ему сюрприз, разучивая со мной «Вражью силу» секретно от него. Моя мастерская помогала нам сохранить нашу тайну. Серов же в это время планировал 5-е действие и объявил «Вражью силу» готовой оперой, зная, что ему стоит только приняться за нее. С г-жею Виардо я проходила роль Рогнеды.

Жизнь наша сложилась так счастливо, что и он и я забыли о его болезни. В Вене назначено было празднество по поводу юбилея Бетховена, и Серов отправлен был представителем от Петерб. Р. М. О. Это было зимой, в январе месяце. Серов пробыл за границей всего только три недели, но успел ужасно измениться за этот короткий срок: он похудел, побледнел, и глаза как будто потускнели. Все-таки он не хотел себя признавать больным, уверяя, что скоро поправится, что кончит оперу и переселится за границу. Был призван врач; тот отнесся очень сочувственно к намерению бросить Россию. Один случай напугал Серова: он поехал за пенсией; там почувствовал себя очень плохо, его должны были привезти домой. С тех пор он избегал выходить из дома, хотя продолжал не верить в серьезность своего недуга. К несчастью, я его в противном не убеждала, не потому, что я скрывала опасность от него, а потому, что сама о ней не подозревала. Врачи нас успокаивали и все продолжали отсылать за границу. Через месяц было окончательно решено ехать; доктора уверяли, что болезнь поддастся после общей поправки всего организма, который оказался несколько расшатанным. Сочинять запретили Серову, против чего он ужасно восставал и продолжал писать наброски к 5-му действию, но не прикасаясь

к роялю. Сын мой продолжал усердно его посещать по вечерам, баталии у них прекратились. При мне Серов никогда не говорил о смерти, но сын мне передал, ложась спать и болтая зря всякую всячину:

— А папа меня спросил, если б он умер, то в какую комнату я хотел бы переехать с моими игрушками.

Тогда на эту детскую болтовню я не обратила внимания, но потом, припоминая ее, имею основание предположить, что Серов иногда подумывал о близкой кончине. Меня он встречал всегда бодро и весело; беседы наши нимало не вертелись около болезненных мотивов; наоборот, лишенный внешней деятельности, он с радостью внимал моим сообщениям; я, не чуя ничего зловещего, закидывала его целым ворохом музыкальных вопросов. В городе ходили слухи о его тяжкой болезни, но... город знал больше, чем мы сами! Быть может, было отчасти хорошо, что мы совершенно естественно, не подозревая ничего зловещего, продолжали свою будничную жизнь. Гости захаживали к нам, но вечера мы проводили одни, и разговоры наши принимали оттенок все больше возрастающей интимности.

— Скажи, что же, и тетя Таля будет работать своими аристократическими ручками?

— Да, а что? — прибавила я, видя, что он покачивает жалостливо головой.

— И «реформатор» будет землю копать? — улыбаясь, спросил Серов, мимоходом все-таки задев доктора.

— Будет! — ответила я, смеясь.

— Мне жаль тетю Талю! — продолжал он, опять впадая в прежнюю интонацию.

— Чего ее жалеть? Она сама желает жить такою жизнью.

— Жаль мне и этих ручек и эту всю талантливую, прелестную натуру[74]. Интересно было бы собрать историю

[74] Мечта о колонии осуществилась, хотя и гораздо позднее. Она и теперь еще существует. Талечка — ее основательница.

«грез и мечтаний» в разные эпохи. О чем мы мечтали в нашей юности? Улететь... далеко от реального мира... Теперь мечтают спуститься до грубых работ. Потом опять появятся мечтания, уносящия за облака, и так без конца! — говорил он как бы про себя.

— Я не согласна, чтоб теперь хотели только «опуститься». В далеком будущем, там... где-то... под синим чудцым небом... мы будем окружены прекрасными, благородными, образованными и даже учеными людьми, будем углубляться в природу, имея с ней постоянное общение, нам откроются, быть может, великия истины, еще неведомые ученому миру, не знающему этой природы и не умеющему наблюдать над нею сообща.

— Где же это «там», под синим чудным небом?

— Да хоть на Кавказе. Я иначе не могу себе представить счастливой жизни, как в роскошной природе.

— А нам, артистам, что останется делать?

— Роль артистов будет еще богаче для грядущих поколений. Подумай, вместо этой безустанной борьбы с обществом, сколько мог бы художник творить замечательных вещей, сколько сил сохранил бы он! Знаешь, мы поселимся теперь за границей, а когда совсем сформируется жизнь у наших пионеров, то мы переедем к ним жить; тебя мы будем носить на руках. Ты будешь нашим бардом и воспоешь нашу светлую, новую жизнь.

— Kind, mach mir keinen blauen Dunst vor![75] Помнишь, что Ганс Сакс говорит Еве в Мейстерзингерах?

— Но, ведь, тебе хорошо дышится с нашими друзьями? Ты высоко ценишь наше правдивое, прямое отношение к тебе? Представь, если вражда, интрига совсем исчезнут с лица земли... как Гёте во второй части «Фауста» говорит?

[75] Дитя, не затуманивай мне взора!

Solch'ein Gewimmel möcht’ich sehen, auf freiem Grund mit freiem Volke stehen...

— Да! да! есть еще горячия головы, я готов, если не верить в осуществление ваших мечтаний, то, во всяком случае, глубоко сочувствовать им.

В комнате становилось темно, он склонил свою голову к моей и тихо, беззвучно промолвил:

— Мечтай, мечтай! без мечтаний нет идеалов; без идеалов наша жизнь ничтожна!!

XVIII. Последние дни Серова

— Что вы вчера делали? — полушутя спрашивает доктор Серова, считая биение его пульса. — Вы вчера музицировали?

— Нет, — отвечает Серов.

— Нет, вы не спокойны. Что вы вчера делали? — спросил доктор, обращаясь ко мне. Я была с ним мало знакома и ответила ему коротко:

— Беседовали.

— О чем?

— Да уж это наше дело...

— В том-то и дело, что не совсем только ваше. Ему, ведь, разговаривать не следует о вещах, его тревожащих.

— Доктор! вы меня уничтожаете! — жалуется Серов. — Играть нельзя, композиторствовать нельзя, наконец, с женой разговаривать нельзя! Не могу же я обратиться в машину.

— А за границу поедете, там восстановите свои силы.

— И сочинять можно будет?

— Будете сочинять, сократите жизнь на 20 лет.

— Я лучше согласен два года прожить вместо 20, а от композиторства не откажусь.

— Что же, доктор, его желудок не поправляется? Эта противная Вена! До нее он был совсем здоров. Отчего вы его не лечите? — вмешиваюсь я в разговор.

— Постойте, не спешите! Желудок выправится, когда весь организм снова придет в порядок. Какая вы нетерпеливая!

По уходе доктора мы разворчались на него.

— Что это, правда, даже разговаривать нельзя!

— Знаешь что, — наш великий скульптор также расхворался; хочешь, я ему предложу переехать к нам лечиться? У него ужасная комната! Вот вы оба будете лежать вместе, я за вами буду ухаживать, а то просто не урвешь времени... то к нему забегу, то к Лавровской спешу...

— Что у тебя за дела с Лавровской?[76]

— Секрет... не скажу!

Мы все еще надеялись ему вскоре преподнести наш сюрприз!!

— А в самом деле, тащи сюда Марка Матвеевича[77], нам вкупе хворать будет веселее!

Ночью Серов разбудил меня страшным стоном от боли; я отправилась за другим доктором, в которого верила, и просила его мне сказать откровенно о настоящем положении его здоровья. Наш домашний доктор также уверял, что расстройство желудка зависит от общего состояния организма, но все-таки предписал строгую диету, удаление беспокойства и раздражающего элемента, а главное — не выпускать из постели. Доктор говорил развязно, по-видимому, не придавая особенного значения болезни Серова. Как я еще не умела тогда читать правду в лицах докторов, приговаривающих больных к смерти! Мы снова успокоились. Я даже отправилась навестить г-жу Виардо. Та меня встретила с упреком, что я бросила Серова, так серьезно заболевшего.

— Разве он так серьезно болен?

Она, испугавшись выражения моего лица, спохватилась и начала вывертываться.

---

[76] Известная певица, исполнявшая Груню.

[77] Антокольский.

— Нет, не теперь, но его болезнь может сделаться опасной!

Я бросилась встревоженная домой; мне вдруг представилось, что я Серова не найду в живых. С замиранием сердца вбегаю в нашу квартиру, направляюсь прямо к его комнате, а в полурастворенную дверь вижу, что кто-то поспешно шмыгнул от стола к постели. Вхожу... Серов лежит, повернувшись лицом к стене, и смеется, как школяр.

— Ты чего смеешься?

Молчание.

— Чего ты смеешься? — повторяю, а он не в состоянии отвечать, потому что набил полный рот сухарями Альберта. Я так и ахнула!

— Да что ты маленький, что ли? Ведь, ты знаешь, что тебе вредно! — начала я его стращать, пряча коробку под замок. Серов, закатываясь смехом, как ребенок, уверял меня, что он, от скуки, давно крадет у меня сверхкомплектную порцию сухарей. Ругал докторов, уверяя, что они ни бельмеса в медицине не смыслят.

— Ну что от одного лишнего сухаря может сделаться? ну что? Да я вообще их слушаться не буду.

Несмотря на приказание лежать в постели и быть спокойным, он вскочил, оделся и взялся за клочки бумаг, на которых были набросаны сцены из 5-го действия.

— Я теперь уже вот как сочиняю: 8 тактов таких-то, 8 тактов других; 16 тактов связи, 32 среднего развития. Иначе мне теперь никак нельзя сочинять. Я себя должен был бы *взвинтить* роялем, а мне запрещено теперь себя *взвинчивать*.

Он потупился и задумался.

— А где мы, собственно говоря, будем жить за границей? — спросила я, чтоб рассеять его мысли.

— Я и сам не имею об этом ни малейшего представления. Тошка, иди сюда! А ты мне дай поесть; или вы меня с докторами долго будете держать на пище св. Антония?

С Тошей пошли у них разговоры об Индии. Скучно протянулся этот день, и я впервые почувствовала какую-то неловкость в отношении Серова, так как оживленные разговоры были запрещены.

На следующий день надо было отправиться за пенсией, и, вернувшись домой к обеду, я застала у нас Славинского, которого Серов давно не видал и поэтому, конечно, очень ему обрадовался. Все время говорили они безумолку, все о вопросах, особенно интересующих Серова. За обедом, хотя поговаривали об осторожности, но ни в ком из нас не было достаточно веры во врачей, и потому беседа между приятелями не прерывалась, тем более, что Серов очень оживился, забыв о своей головной боли, на которую слегка жаловался с утра. Как приятно было слышать его веселый смех и громкий говор со Славинским! После обеда он взял к себе сына и начал с ним плясать... У нас со Славинским и помысла не было о том, что Серову суждено было еще просуществовать лишь полчаса!! Я подала в кабинет чай, а сама пила в смежной комнате, невольно прислушиваясь к голосу Серова, который звучал, как всегда, звонко и ясно; говорил он по поводу вышедшей недавно книжки о музыке Мендельсона.

— Вот, например, фраза мендельсоновская!.. — внятно было произнесено им, потом долетел до меня какой-то странный крик... Я вбегаю... Серов падает безмолвно на ковер... Я опускаюсь к нему, охватив его тело сильной рукой, кладу его голову к себе на плечо и прислушиваюсь к дыханию... Но дыхания уж нельзя было уловить!..

Так угасла жизнь этого чудного художника, светлая память о котором сохранится всегда у тех, кто его ближе знал и любил не как знаменитость, а как чуткого, душевного человека.

Написано в 1883 году



В. А. Серовъ. — Третьяковская Галлерея.

Автопортретъ.

Как рос мой сын

Воспоминания о В. А. Серове

I. В отцовском доме

В маленьких комнатках четвертого этажа в Петербурге, в чистеньком переулке, в ночь с 6-го на 7-ое января родился маленький «Серовчик» в то время, когда отец его оркестровал свою «Рогнеду». Услыхав первый крик младенца, он поставил вопросительный знак в партитуре: его не успели оповестить, кто именно родился.

Появление сына на свет Божий привело нас в неописуемый восторг. Мать А. Н., горевавшая, что имя Серова угаснет со смертью ее любимца Александра (другие сыновья умерли неженатыми), на склоне лет, когда она уже перестала мечтать о женитьбе композитора, вдруг была осчастливлена рождением внука. Радость ее была столь велика, что, забыв обычную осторожность, она во всякую погоду ежедневно его навещала: она должна была каждый день видеть своего Валентошу, от этого счастья она не могла отказаться. Однако, это счастье стоило ей жизни: старушка, не выдержав непосильного напряжения физического и нравственного, захворала и внезапно умерла.

Появление ребенка в нашей семье не особенно отразилось на жизни отца; ребенок был смирный, покладистый. Серов сначала его как будто не замечал, изредка только заглядывал в корзиночку, где «сопел будущий гражданин».

— Ведь, шельмец, спорить со мной станет, свои мнения отстаивать будет, — утверждал он, шутя.

Об эту пору (1865 г.) жизнь наша носит характер безмятежного, мирного существования, хотя средств никаких не было («Юдифь» временно была снята с репертуара). Серов усердно работал над «Рогнедой», почти никуда не выезжал, писал статьи, а я занялась всецело своим первенцем. Мне

еще не было 18-ти лет, — стала я за ним ухаживать, как Бог на душу положит, не мудрствуя лукаво. Помощницей моей была Варечка, молодая, красивая, интеллигентная прислуга. Она души не чаяла в нашем Тоше, и он первый год рос себе да рос без задоринки, без запинки, как обыкновенный нормальный ребенок. К концу второго года я начала задумываться относительно его речи: не говорит, да и только. Кроме звуков «му» и «бу», ничего не мог произнести. Когда ему минуло два года, я стала советоваться с опытными матерями, следует ли принять какия-либо меры, чтобы ускорить его развитие. Мне посоветовала моя сестра, г-жа С. известная издательница педагогического журнала и учредительница первого детского сада в П-ге, отдать его в ее семью, чтобы он слышал вокруг себя детскую речь. С ним сестре пришлось долго возиться, пока он усвоил себе несколько слогов, из которых складывалась речь окружавших его детишек. Я упоминаю про этот факт потому, что в жизни моего сына бывали часто заминки такого рода, когда какая-то вялость, умственная неповоротливость мешала ему осиливать самые обыкновенные затруднения. Миновав такие периоды, он снова входил в норму и проявлял остроумие, понятливость, а главное — феноменальную наблюдательность. Но все-таки какая-то тяжеловесность всей его натуры выступала ярко, настойчиво во всей его жизни. Вдруг, внезапно находит просветление, словно тучи рассеиваются, организм начинает расцветать, оживать. Впервые сказалась эта особенность дитяти именно в этой стадии его развития — в период усвоения речи. Поборов эту трудность, он переродился. Глазки оживились, движения стали бойкие; Тоша быстро стал развиваться, превратился в необыкновенно симпатичного мальчугана и сделался общим любимцем. Периоды «пробуждения» обыкновенно ознаменовывались у него какими-нибудь поразительными происшествиями.

На этот раз за «пробуждением» последовало таинственное его исчезновение. У нас был обширный двор, Тоша гулял и играл в нем охотно. Будучи довольно самостоятельным, он спокойно оставался один, я часто выходила наведываться о нем. В это злополучное утро выхожу — его нет. Спрашиваю детишек, дворников, соседей, всех близ живущих знакомых... Тоша исчез. Одна старушка во дворе уверяла, что видела его около обезьянки, пляшущей под шарманку, — больше никаких сведений нельзя было добиться. Проходит час, другой, наступило обеденное время. Страх наш доходит до отчаяния. Серов дает знать в участок, что сын ушел за шарманщиком, следует принять меры для розысков.

Уже стало вечереть. Убитая горем, я, словно окаменевая, села у ворот, от ужаса ничего не вижу. Вдруг кто-то прикоснулся к моей руке, и тоненький голосок раздался: «мама, какую я глину нашел». Передо мной стоял маленький человечек с огромным комом глины в руках...

Целый день он провел в глиняной яме, ничего не ел весь день. Когда мы стали разыскивать эту яму, ее уже не было, или Тоша ее не нашел.

Как только он подрос, я его отдала в детский сад г-жи Люгебиль, и первые годы его существования прошли довольно благополучно; мы с ним почти никогда не разлучались, брали его с собой в театр, вместе путешествовали, на наших вечерах он присутствовал неизменно. В театре, конечно, он большей частью спал, но если его интересовало действие, то внимательно следил за ним. Когда Серов после третьего акта «Рогнеды» вышел раскланиваться с публикой, Тоша громко расплакался: «ой, боюсь, медведь папку съест».

Всюду — в театре, в пути, в гостях — сын наш поражал своей выдержкой, своим спокойствием, как будто он сознательно созерцал, наблюдал явления, проходящия мимо него. Еще Рихард Вагнер заметил его необычайную выдержку, когда мы, бывало, засиживались у него в Люцерне.

«Aber diese Russen sind doch von einer unglaublichen Energie»[78], — говаривал он, глядя на Тошу, когда тот, не шелохнувшись, внимательно следил за окружавшими его лицами. Он обладал замечательной зрительной памятью, и многое запечатлевалось в его ребячьей фантазии. Например, он, будучи уже взрослым, вспомнил позу отца, пишущего за своим бюро, — позу, воспроизведенную им в портрете, находящемся теперь в музее Александра III в Петербурге. Из этого же времени — ему было всего 4 года — он помнил Вагнера, его дочь Еву, с которой он играл, беседку с фазанами, собаку Рус, на которой он ездил. Его привязанность к животным была баснословна: он забывал все, готов был бросить всех, чтобы удовлетворить свою страсть — побыть в излюбленном обществе животных. Раз мы были приглашены на обед к Вагнеру — он убедительно просил не опоздать. Собрались заблаговременно. Мы жили на высокой горе Тоша обыкновенно спускался на палочке верхом и ожидал нас у подножия. Пришли — его нет. Ищем, ищем... Уж начали придумывать всякия фантастическия похищения... вдруг до нас донесся звук дальнего ржания осликов, которых много паслось в горах. Мигом осенила нас счастливая мысль. Бросаемся по направлению ослиных голосов, подходим — Тоша верхом на осле восторженно гикает, и на нас, конечно, — нуль внимания. Идти с нами отказывается наотрез. Немало красноречия потребовалось, чтобы уговорить его отправиться к товарке — к златокудрой Еве. Как-то Вагнер гневно выругался при нем: «Aber so viele Esel giebt's auf der Welt»![79] но, увидав его, рассмеялся от души, погладил его по головке и шутливо прибавил: «Du hast sie gern, mein Junge, gelt?»[80] — припомнив, как тот променял обед у Вагнера на своих любимых животных.

[78] «А, ведь, эти русские обладают невероятной энергией».

[79] «Сколько на белом свете ослов».

[80] «Тебе они милы, мой мальчик, да?»

Отношения отца к сыну были довольно безобидные; они друг другу не мешали, особенной близости не замечалось. Один эпизодик внушил Серову-отцу некоторое уважение к своему малышу. Мы, будучи за границей, отправились к Шафгаузенскому водопаду и вздумали прокатиться к самой скале, находящейся среди водопада. С нее обозреваешь поверхность, с которой падает весь могучий естественный резервуар воды; ревущей массой ударяет он о скалу, окутывая ее тысячами блесток серебрящейся пены, и водяной пылью орошает лицо дерзкого посетителя, отважившегося пробраться в самую пучину бурливого потока. Искусные гребцы ловят волну, которая подбрасывает лодку на скалу; ею же пользуются для лодки, чтобы она могла соскользнуть со скалы, не разбившись о другую, соседнюю.

Серов взял Тошу на руки.

— Будет ли мальчик молодцом во время переезда, а то лучше не рисковать ребенком... — предостерегал лодочник.

Тоша и слышать не хотел о подобных сомнениях, и ничего не было трогательнее его тоненького, дрожащего голоска, раздававшегося со дна вышвырнутой на скалу лодки:

— Папа — а я... я... молодец...

— Молодец, молодец, — уверял отец в восторге от храбрости сына, и оба отважно начали карабкаться по другой скале. Отделенные от всего мира брызжущей пенистой волной, мы составляли какой-то союз добрых товарищей трех разных возрастов.

В общем Тоша, благодаря своей покладливости, хорошо уживался. Мы расходились с утра в разные стороны: отец — на репетиции, я — на курсы, он — в детский сад. По вечерам приходили приятели наши, гости, — Тоша всегда с нами, всегда вооружен карандашом, всегда вырисовывает «лосадки» (сначала с 13-ю и более ногами). В обороте головы и в положении туловища обыкновенно замечалось какое-нибудь новое движение. Отец ему рисовал зверей,

я их вырезала, Тоша их наклеивал. Переводных картин не любил, рисунки отца ему были дороже. Помню, один лев больших размеров его особенно пленил, он долго носился с ним. Вообще зверята служили объединяющим элементом между отцом и сыном.

Старинный Бюффон был для обоих предметом неистощимых удовольствий, но он не читал его в четыре года, как отец, а всматривался в физиономии животных и, положительно, часами спорил о достоинстве той или другой морды мартышки.

— Нет, эта лучше, видишь, какая умненькая рожица, — говорит Серов.

— Нет, эта, — указывал сын на другую.

— Тебе говорят, что эта лучше, — сердится Серов.

— Нет, эта.

— Эта, — кричит отец.

— Эта, — вопит сын, пока я не заберу его на руки и не вынесу из отцовского кабинета.

— Дурафей этакий, — посылает ему вслед Серов.

— Нет, я не дурафей, — пищит в ответ из другой комнаты оскорбленный мальчик.

— Что ты ребенка дразнишь? — бывало, спросишь Серова.

— Как он смеет спорить со мной, он должен понимать, что взрослые лучше его все знают.

— Где же ему это понять?

— Ну, так пусть он ко мне не ходит.

Через несколько времени мальчуган, вооружившись громадным фолиантом, уже стучит в дверь.

— Папа, можно войти?

— Чего ты папу беспокоишь?

— Я хочу у него спросить...

— Чего спросить? — пристаю я.

— Да ты ничего не знаешь. Папа все знает, — обрывает меня мой наследник. Через несколько мгновений из-за дверей доносится детский смех и голос Серова:

— Ай да, Тошка, попляши, твои ножки хороши.

Тоша гикает в упоении, качаясь на ноге у отца, и, видя, что тот в благодушном настроении, дерзает его просить представить гориллу. Ужасный крик раздается из кабинета. Тоша бежит бледный ко мне навстречу и прячется за мое платье, ворча на Серова:

— Папка гадкий, страшный...

Действительно, Серов, вооружившись палкой, до такой степени преображался от гримасы, искажавшей его лицо, что его было невозможно узнать. Тихо плетясь за своей добычей, он рычал, как настоящий зверь. Перепуганный мальчуган неистово кричит, я насилу могу его унять... Несмотря на свой страх, Тоша так ежедневно приставал к отцу, чтобы тот изобразил ему гориллу, которая на него нагоняла такой страх.

— Мама, папа книжечник? — спрашивает Тоша. — Отчего он все в книгах сидит?

Серов, в восторге от этого прозвища, зацеловывает его в засос.

— Ай, больно! — кричит Тоша.

— Врешь, — утверждает отец. Тут начинается истинная баталия.

— А я тебе краба подпущу, — гонится за сыном композитор, — маленького, морского... говори, хочешь?

— Не хочу, — вопит «будущий гражданин». Стулья летят, столы сдвигаются, вечные антагонисты спотыкаются в коридоре, шумят, гогочут, пока я не вступлюсь за преследуемого и не выручу его. Серов запирается на ключ и грозится, что более не будет играть с таким трусом.

Несколько времени спустя слышится тоненький голосок:

— Папа, впусти!

— А шлепандры хочешь?

— Не хочу шлепандры...

— А ты чего хочешь?

— Представь старуху!

— Старуху? Изволь! — Дверь открывается, из кабинета выходит горбатая старуха и, подавая руку, говорит беззубым ртом: «Дайте, батюшка, ручку».

Сынишка дает ручонку, закатывается звонким хохотом и пользуется отцовским благоволением до первой стычки. Взгромоздясь на диван, они, дружно обнявшись, возлежат на нем. Серов обещает его взять с собой в Индию, куда собирался серьезнейшим образом.

— Там все голенькие ходят?

— Да, все.

— И ты будешь голенький ходить?

— Да.

— И я буду голенький ходить?

— И ты тоже.

Тоша недоверчиво ухмыляется.

— Расскажи еще, — просит ребенок.

Отец начинает рассказывать, тот заслушивается и прощает ему преследования, крабов, горилл и старух. Пока более тесной связи не было у отца с сыном, но они друг по дружке скучали, когда долго не видались.

Около этого времени Тошино знакомство обогатилось одним новым, хотя и кратковременным. Раз собрались мы целой компанией, с Серовым во главе, в ателье Антокольского. Конечно, Тоша был с нами. Помню, мы перед «Иваном Грозным» стояли, как вкопанные, не проронили ни слова, сын наш совсем притих, — мы о нем вспомнили, когда уже пора было уходить. Был ли он поражен видом «страшного дяди» из глины, подействовало ли на него наше благоговейное молчание, — не знаю, но он смирненько куда-то забился, и, когда собрались уходить, шапка его исчезла, ее не могли найти. Искали, искали по всему ателье — нет ее; а дело было зимнее. Серов конфузливо извинился перед творцом «Грозного». Того же этот эпизод

развеселил, и он нашел, что это хорошее предзнаменование; «быть вам еще раз в моем ателье». С этими словами он нахлобучил свою меховую шапку на головенку совершенно растерявшегося Тоши. Конечно, мне пришлось тотчас вернуться к Антокольскому с его шапкой, Тошина так и не нашлась.

Не знаю, как это случилось, но перед «Грозным» мы разговорились, как старые добрые товарищи. Меня поразила складка около рта у «Ивана». Она выражала такое страдание, такое трагическое горе... я взглянула на Антокольского.

— Чего вы так смотрите на меня?

— Мне кажется, что эта складка у рта скопирована с вас.

— Может быть, — сухо перебил он меня.

Мрачная его фигура, торжественная тишина, страдания, которые я угадывала в его сухих, сдержанных ответах, все это так подействовало, что я не выдержала и залилась слезами, горячими, искренними. Антокольский оценил их.

Рассказав о своей жизни, полной лишений и борьбы, он сообщил мне, что воспитывает талантливого мальчика, которому всей душой предан; что он дает мальчику все, что только может, но холостая жизнь не удовлетворяет запросов его воспитанника.

— Ему нужна любящая женственная душа. Быть может, вы его пригреете?

Я отрицательно покачала головой.

— От всей души желала бы я для вас сделать что-нибудь большое, нести какую-нибудь тягость, сказала бы я, но с этой стороны я не могу удовлетворить вашей просьбы: женственную душу во мне все отрицают...

— Не верю, я готов спорить со всеми...

— Хорошо, я попробую.

Он познакомил меня со своим Елиасиком. Такого, подкупающего душу, ребенка я не встречала никогда. Обожание своего учителя, доходившее до неслыханного

энтузиазма, накладывало на него печать высшего одухотворения. Он сам по себе был мне очень симпатичен, а просьба Антокольского, дружбу которого я так высоко ценила, помогла мне затронуть сердечные струнки Елиасика[81]. Тоша был восхищен своим новым знакомым, хотя разница лет была огромная. Фигурки из воска, тут же на глазах вылепленные, не могли не пленить ребенка всякого возраста. Тоша стал с тех пор лепить своих лошадок. К сожалению, знакомство скоро прекратилось: несчастье разразилось над нашим домом — Серов внезапно умер.

II. Никольское

Тоша остался после отца, когда ему было неполных пять лет. Стали мы с друзьями обсуждать, что предпринять. Много советов относительно сына я пропустила мимо ушей, остановилась на одном, данном близко стоящей к нашей семье «Талечкой». Мы с Серовым были очень привязаны к ней: молодая, талантливая, очень образованная, она быстро завоевала себе симпатии интеллигенции. Ее имя стало известно в мире педагогическом; еще очень молоденькую, ее завалили разными приглашениями в начальницы гимназий, в устроительницы детских садов и проч. Наталья Николаевна Друцкая-Соколинская предпочла посвятить свои выдающиеся силы основанию земледельческой интеллигентской колонии, на которую она и отдала 25 лет своей жизни. Я любила ее бесконечно, мы сходились с ней во всем, и Талечке я доверила своего ребенка на время, пока не наладились мои занятия по музыке с известным капельмейстером Леви в Мюнхене. Теперь мой жизненный путь был начерчен твердо, без колебаний: выучиться музыке и распространять ее в народе. Тошу хотела я только сохранить

[81] Скульптор Гинсбург.

в целости в сельской обстановке под наблюдением просвещенной личности. Талечка переехала в свое имение Никольское, Смоленской губернии, вышла замуж и присту-приступила к осуществлению своей идеи. Приняли в нем участие люди зрелые, более или менее развитые. Хутор, как мне передавали, находится в красивой местности. Я была рада, что Тоша ознакомится с деревней, будет расти не один (Талечка взяла себе на воспитание девочку постарше), под руководством такой редкой личности, какою мы все считали Талечку, какою я считаю ее и посейчас. Получился совершенно неожиданный, непредвиденный результат Тошиного гощения в возникающей общине: он ее возненавидел на всю жизнь и Талечку в первую голову.

У Валентина Александровича это было в натуре: если ему что не понравится в человеке (иногда чисто по наружному, физическому недостатку), кончено! — неизгладимое чувство неприязни оставалось на всю жизнь. Неприязнь к Талечке была, по крайней мере, мотивирована. Раз в шалую минуту Тоше почему-то вздумалось изрезать на кусочки детское платьишко без всякого злого умысла, просто из озорства. Талечка его не наказала, не сделала ему особо строгого выговора, но взяла только что нарисованную им лошадку и порвала ее[82]. На Тошу этот поступок произвел настолько сильное впечатление, что через 40 лет он вспоминал о нем с одинаковым возмущением, как и в первый момент нашего свидания после гощения на хуторе. Я не оправдываю педагогики Талечки, — ненависть Тоши показала, насколько она оказалась не выдерживающей критики в данном случае. Правда, тогда нельзя еще было предвидеть крупного дарования будущего замечательного художника, лошадками же были изрисованы массы клочков бумаги, которые и уничтожались массами. Но, видно, именно в эту

[82] Пишу со слов моего сына.

вложена была часть его художнической души: чего-нибудь он добивался, что-нибудь он ею обрел. Ведь, почему-нибудь она была ему особенно дорога, если он ее помнил уже в возрасте зрелого художника. Это тайна творческой души, и ребенок боль и радость «искания» ощущает так же остро, как и взрослый в периоды сознательного «нахождения».

В. А. и в детстве был очень замкнут, редко давал заглянуть в сокровенные уголки своей душевной жизни. Я догадываюсь, что происшедшее тогда впервые интимное столкновение с природой (мальчик и в «ночном» принимал участие, верхом научился ездить, при корчевке леса присутствовал) произвело какой-то перелом в душе ребенка-художника, — факт тот, что с периода пребывания в Никольском лошади рисовались уже не с десятью ногами и приняли вид нормальных животных. Все-таки, как ни значителен был Талечкин педагогический промах, ее великая заслуга в том, что она первая открыла в Тоше серьезный художественный талант.

Как никак, Никольское решило Тошину судьбу: жизнь его накренилась бесповоротно в сторону художественного существования и воспитания. Письмо Талечки ярко оттеняет характер пребывания Тоши в ее имении в ту пору, когда ему было 6 лет: «В Никольском он возится всегда с карандашом, и однажды нарисовал комнату с предметами, вроде китайской картинки, без перспективы; а я привела его к концу комнаты и указала ему, как идут половицы, показала при помощи карандаша дальние и ближние предметы, он сразу схватил суть моих толкований и чрезвычайно правильно стал рисовать в ракурсе, так что однажды нарисовал парту, на ней рисующего мальчика, сидящего задом; штрихами как-то оттенил ему складки рубашки и все это сделал так гармонично, что я решила этот рисуночек послать тебе в Мюнхен. Ты его показывала какому-то худож-

нику? Затем я купила ему краски, и он все малевал. Раз он купался со взрослыми и поразил меня возгласом: отчего на животе зеленоватый цвет кожи? И, действительно, это было верно, — до того тонко оказалось его наблюдение. Вообще, когда получил краски, он все время рисовал и часто спрашивал: «так?» Потом пойдем и посмотрим вместе на натуру. Любил облачка на небе, но особенно сильное впечатление произвело на него, когда весной корчевали лес и жгли костры. Его едва возможно было домой залучить вечером, он бы так и ночевал там. А затем придет и хочется ему огонь нарисовать. Раз вечером рассердился, что желтая краска стала белой, и ему не удалось то, что он хотел».

Жизнь в Никольском, по-видимому, не особенно его тяготила; доказательством служит следующий инцидент: я просила сестру свою взять к себе Тошу в Москву, откуда намеревалась за ним приехать, чтобы переселить его в Мюнхен, где я окончательно устроилась. Он и слышать не хотел об отъезде из Никольского, мотивируя свой отказ тем, что «с генералами жить не хочу». Так и не поехал. Очевидно, эти слова ему были кем-то внушены, но не Талечкой, потому что Тошин отец был тоже генерал, и Талечка была этому генералу бесконечно предана. Скорее всего, что это понятие он себе составил со слов Фронштейна (молодого общинника), о котором вспоминал охотно и с любовью, помнил бесконечное множество сказок и потешных рассказов, сообщенных ему по пути Фронштейном, оригинальная косматая голова которого надолго запечатлелась в памяти ребенка.

Понятно, не «генералы» его пугали и были причиной его упорного отказа ехать с сестрой в Москву, а просто Никольское имело много притягательного для городского ребенка, несмотря на неприязнь к регламентации, к деспотическим требованиям, к педантизму (а это все, наверное,

проскальзывало во вновь открытой общине). Никольское было ему, не скажу, чтобы особенно мило, но далеко не так ненавистно, как в воспоминаниях о нем, разросшихся с годами до форменной ненависти к общинам вообще, к общежитиям в частности. Пробыл Тоша в Никольском с год, Талечка сама привезла мне его в Мюнхен, где художественная жизнь захватила мальчика целиком и способствовала его богатому, хотя и одностороннему развитию.

III. Мюнхен

Это были лучшие годы Тошиного детства... Чудный климат, масса художественных впечатлений, теплый кружок знакомых русских и немцев, — все это вместе способствовало быстрому росту его как художественному, так и умственному. Приехал он в Мюнхен шести лет, по-немецки он не говорил, надо было быстро усвоить себе чужестранный язык, чтобы окунуться в жизнь незнакомой среды. На развитие художественной стороны я обратила серьезное внимание, но приступила к ней осторожно: чтоб мальчик жил здоровой детской жизнью, — вот чем я задалась на первых порах, выбрав ему временное местопребывание в Никольском; той же задаче я осталась верна, переселив его за границу. Что он обнаруживал выдающееся дарование, в этом меня окончательно убедил Антокольский, которому я послала его рисуночек (клетка со львом). Я ужасно боялась преувеличить свое увлечение его даровитостью, не желая делать из него маменькина «вундеркинда», этого я страшилась больше всего. Отзыв Антокольского был таков, что я немедленно принялась разыскивать учителя солидного, обстоятельного. Нашла я его в художнике Кеппинге, человеке тонко образованном, с развитым вкусом, с широкими художественными запросами.



В. А. Серовъ.
(въ 8-лѣтнемъ возрастѣ).

Кеппинг был нам очень предан; уроки с Тошей длились два года, и первый курс рисования был пройден серьезно, систематично, хотя и суховато. Особенно ценны были его обходы с нами картинных галлерей: его указания не прошли для ученика бесследно. Тоша зажил очень односторонней жизнью, наложившей печать на все его дальнейшее существование. Посещение древних и современных галлерей, ателье известных художников, очень доступных в ту пору для приезжей публики, наконец, уроки и общество художника, постоянно возвращавшегося к любимым разговорам о колорите, формах, линиях. Я опасалась ненормальной постановки воспитания ребенка, тяготевшего уже в силу своей исключительной талантливости к определенной специальности. У меня был довольно обширный круг знакомых, благодаря почетному положению капельмейстера Леви, моего учителя. Я стала совещаться с просвещенными матерями семейств среднего круга: как помочь моему затруднению? Все мне не колеблясь советовали отдать его в одну из народных школ, которые хорошо поставлены в Баварии и посещаются детьми всех классов. Совет почтенных мюнхенок пришелся мне очень по душе. Недостаточное знание языка меня мало смущало; рекомендованная моими хозяевами зажиточная семья, жившая в двух часах от города и занимавшаяся исключительно земледелием, устранила все затруднения. Тоша переселился в баварскую деревушку в эту семью. В месяц был забыт родной язык, живопись отодвинута на задний план, и школьный вопрос был решен. Через очень недолгое время Тоша обратился в истого баварца: в охотничьей куртке, в баварской шляпе с зеленым пером, краснощекий, здоровенный, с кулачонками всегда наготове к «кровавому» бою, он более чем удовлетворял моим требованиям, но... условия школьного режима меня сначала испугали, а потом отшатнули совершенно. Тоша принадлежал к «боевой» партии нашей улицы; мальчон-

ки-школяры отстаивали с азартом свою улицу от нападений соседних ребятишек. Когда я узнала, что во время одной боевой схватки школьники чуть не задушили одного из своих неприятелей, когда на моих глазах Тоша высунулся в окно и угрожающим голосом на баварском диалекте крикнул, потрясая в воздухе линейкой: «Wort, i hau dir in den Duckel drein!» (я тебя в горб здорово накладу), я ужаснулась. Что делать? Здоров-то он здоров, но куда девалась его мягкость, даже некоторый оттенок нежности? К тому же я узнала, что школьный учитель крепко дерется. Я отправилась к нему на объяснение и, «если он не согласится укротить свою немецкую педагогику, беру Тошу из школы», твердила я про себя дорогой. Милейшая, симпатичнейшая физиономия встретила меня с обычным приветом «Grüss Gott». Я изложила свою просьбу и тотчас же почувствовала всю глупость моего положения.

— Посмотрите на эту ораву, — вспыхнул он, негодуя на меня, — могу ли я один справиться? И, ведь, я не бью в запальчивости, у меня строго рассчитано, сколько линейкой бить по ладони и как силен должен быть удар.

— Да у нас в России в школах не бьют...

— Берите вашего сына из школы, сделайте милость! Этой дисциплине подчиняются у нас все: будь это принц, будь это прачкина дочь.

Я предложила Тоше бросить школу — ни, и слышать не хочет!

— У меня есть друзья, мне весело в школе, — утверждал он настойчиво.

— Какие друзья?

— Риммершмидты: Карл, Роберт, Рихард [83]. Мама, можно мне к ним пойти? Они очень просят...

— Когда ты с ними познакомился?

---

[83] Имен не помню в точности.

— На той неделе, мы вместе из школы возвращались.

— По-моему кто-нибудь из взрослых Риммершмидтов должен обратиться ко мне; почем я знаю, желают ли они, чтобы ты их посещал?

Тоша затуманился.

Через несколько дней ко мне явилась скромно, но изящно одетая дама, стройная, красивая, с рыжеватыми вьющимися волосами. Она мне напомнила древних германских женщин, но не мощных мускулистых матрон, а нежных, грациозных хранительниц святыни домашнего очага.

— Я пришла к вам, сударыня, — встретила она меня, несколько смущаясь, — чтоб выразить мое удивление и восхищение вашим сыночком: я видела его рисуночки и не верю, что ему семь лет, — ведь у него совсем твердая рука.

— Откуда вы знаете моего сына?

— Моя фамилия Риммершмидт. Мои сыновья учатся в той же школе, где Valentin (видите, я знаю даже его имя). Они в восторге от него, приносят домой его милые рисуночки и просят познакомиться с ним поближе. Вы им не откажете? Я присоединяюсь к их просьбе.

С этих пор начинается новая эра в нашей мюнхенской жизни: Тоша проник в немецкую интеллигентную семью.

Риммершмидт — зажиточный культурный фабрикант, жена его — большая поклонница искусства. Обстановка в их доме хотя и была немецки-буржуазная, но видна была тенденция скрасить ее художественными произведениями, так что после нашей меблированной комнаты надешевку дом Риммершмидт показался нам настоящим палаццо. В городе, рядом с городским парком, на реке Изаре, разлившейся вокруг здания извилистыми ручьями, их жилище красиво выделялось среди зелени оригинальным островком. Какое-то таинственное рокотание воды, падающей каскадом вокруг дома, придавало ему особенную прелесть. С трепетом, со счастливым чувством полного

удовлетворения перешагнул Тоша в первый раз порог этого волшебного мирка, завоеванного им самим, благодаря своему таланту. Дети сошлись вплотную. Все рыженькие, все пышущие здоровьем, довольством и типичным мюнхенским благодушием, они всецело завоевали мою душу. Тоша был счастлив. Его воскресные дни получили истинно праздничную окраску: после обхода еженедельной выставки современных художников, пообедав в нашем скромном ресторанчике, Тоша с альбомчиком в руках летит на фабрику Риммершмидт. Южное небо, горный здоровый воздух, нарядная толпа, в перспективе целый день, проведенный со своими маленькими друзьями, — все это вместе наполняло детское сердце радостью, прорывавшеюся не бурно, не шумливо, нет! счастливая, несколько стыдливая улыбка озаряла его возбужденное лицо каждый раз, когда он отправлялся в свой Эдем — цветущий островок на Изаре. Следует прибавить, что мать его товарищей, несомненно, действовала обаятельно на всю детскую компанию; ласковый голос, тихая походка, грациозная фигура, а главное — мягкая женственность, разлитая по всему ее облику, очаровывали, притягивали к ее обществу. Впервые попал Тоша к семейному очагу, столь гармонично сложившемуся под влиянием женщины образованно умной, любящей. Именно этого недоставало Тоше; он прилепился к семье, которая им, видимо, очень дорожила. Теперь школьной грубости нечего было опасаться, — товарищество Риммершмидт ее смыло, или, скорее, уравновесило; а я, признаться, этой простонародности, этой силы «улицы» не чуждалась, тем более, что с отрицательной стороной ее можно было бороться. Моим воспитательным идеалом служил лозунг: «пусть узнает и низы и верхи». Пришлось и с верхами ознакомиться. Прослышала о нас обоих некая баронесса К., заинтересовалась, познакомилась. Не помню, кто из знакомых передал мне ее письмецо, написанное по-немецки: «У меня есть сын несколько старше ва-

шего, так же обладает незаурядными художественными способностями. Я так мечтала о том, чтоб найти ему достойного товарища, он так одинок. Между иностранцами не нахожу ему подходящего, от России давно отстала. Мой Willy так скучает... может быть, вы не откажетесь навестить меня с вашим сынком; я бы лично передала вам мою просьбу, но вечно хвораю. Покидать дом, хотя ненадолго, не отважусь уж из-за Willy, — он почти не выходит: у него такое слабое здоровье» и пр., пр.

Мы в красивом, солидно меблированном салоне баронессы К. Как вошла она, увидала Тошу, так и ахнула: перед нею стоял коренастый мальчуган, со здоровым румянцем, с жизнерадостными глазенками.

— Вы говорите, что он усердно посещает с вами галлереи, даже сам много рисует, ходит в народную школу, и никакой болезненности, никакой нервности — самый нормальный, здоровый ребенок!

Позвали Willy. Взглянули мальчики друг на друга и застенчиво улыбались. Оба они знали, что их готовят в художники. Тотчас отправились в рабочую комнату.

— Вы видели, какая разница между вашим Валентином и моим Вилли?..

Да, я видела: хрупкое, нежное созданьице, с болезненным личиком, с не по годам серьезным выражением, внушало невольный страх за будущее.

— Не спит по ночам... все скучает... ничего ему не мило... — мать заплакала.

Чтобы прервать тяжелый разговор, она предложила пойти к детям. Они с рвением что-то чертили. Разительный контраст между детьми тут выступал еще явственнее. Вилли, старше Тоши, бесспорно был талантлив; трепетной, детской рукой выводил он что-то вычурное, фантастическое, но не бессмысленное. Тоша, напротив, твердой ручонкой начертил лошадку — она жила, эта лошадка!

Мы распростились.

— Ты будешь ходить к Вилли?

— Нет, — отрезал Тоша, — тут скучно[84].

Столь желанная дружба маленьких Риммершмидтов его всего поглотила. Для меня же лично она была источником невольных терзаний. Фабрика находилась в получасовом расстоянии от нас; надо было проходить через весь парк. Тоша засиживался у них обыкновенно и возвращался довольно поздно. Прислуги не было, извозчиков в том краю с трудом можно было доставать, да и средств на них не хватало бы. Я было хотела сама за ним приходить.

— Да что я девочка, что ли? — обиделся Тоша.

И вот сижу я на окне и терзаюсь, ожидая его в лихорадочном томлении. Мюнхенцы уверяли, что в парке так спокойно, что ребенка никто не тронет. А все-таки... всякие несуразности лезут в голову. Вдруг по песку раздаются торопливые детские шаги.

— Мама, ты опять беспокоишься? Я, ведь, говорю, ничего со мной не случится, — а сердчишко бьется быстро-быстро, щеки пылают, глазенки тревожно светятся.

Он, очевидно, беспокоился не менее моего. Я снова и снова даю себе слово не отпускать его на целый вечер, но наступает воскресенье — те же сборы с восхищенной сдержанной улыбкой, альбом под мышкой и — поминай, как звали.

IV. Мюльталь

Наступило лето. Духота, зной, неподвижная жара побудили меня переселиться на дачу. Тем временем я познакомилась с русской учащейся молодежью мюнхенского политехникума. Они мне указали местечко в двух часах

---

[84] Все-таки пришлось уступить просьбе матери — уж очень жаль было Вилли.

от Мюнхена. Красивое, в уединенной лесной местности, с дешевенькой гостиницей и с единственной дачкой. Мне там понравилось. Я наняла дачку и поселилась вместе с одной русской художницей. В нескольких верстах находился знаменитый Штарнбергский дворец с чудным озером (то самое, в котором утонул юный король). Из молодежи ближе всех подошел к нам технолог Арцыбушев. Он поселился близ Мюльталя, был нашим завсегдатаем. Ему я жаловалась на пробелы в Тошином воспитании, просила прийти мне на помощь и пополнить их по возможности. Тоше не хватало смелости, физической ловкости, чего уж я никак не могла ему передать, ибо от природы труслива и неповоротлива. Арцыбушев ежедневно брал его с собой купаться в Штарнберг, выучил его плавать, грести, управлять лодкой, так что и следов «бабьего воспитания» (арцыбушевский презрительный термин) не осталось. К тому же Арцыбушев, поклонник Беклина, обладал развитым художественным вкусом и приучил Тошу вглядываться в природу, улавливать красоту тонов и сочетаний красок. Кеппинг поселился в мюльталевской гостинице, и частенько Тоша со своим альбомчиком сопровождал его, когда тот писал этюды к своей большой картине. Еще один художественный элемент вошел в нашу семью в лице художницы, которая многим известна была под названием «маркизеньки». Мольберты, кисти, альбомы входили в обычную нашу обстановку; рисовали на вольном воздухе, в комнатах, даже в кухне и всегда всерьез, с требованием истинного искусства. Настоящей усладой нашей жизни были экскурсии на плотах по течению р. Изар с простыми крестьянами. Они гоняли плоты с дровами довольно далеко с самой зари до поздней ночи. По пути принимали желающих прокатиться; но кроме русских любителей подобных фантастических поездок, мало кто находился. Часто нас брызгами окачивало с ног до головы, еще чаще раздавалось угрожающее: «от бортов по-

дальше, крепко держись». Тоша гикал тогда от восторга; весь плот, треща и содрогаясь, несся по легоньким уступам речного дна, а гонщики плота бегали, суетясь, с криками, с одного конца к другому, поддерживая ровное движение длинными баграми. Если случалось проезжать близ какого-нибудь городка, то жители сбегались на мост и дивились нашей отваге, а мальчишки одобрительно махали нам шапками. К вечеру подъезжали к месту назначения, откуда надо было подниматься в гору разыскивать ночлег; на самой вершинке мы обыкновенно отправлялись к нашему знакомому пастуху, там на сене ночевали. Лучезарный восход солнца, мелодическое побрякивание колокольчиков удаляющегося стада, благоухание горных трав — обычные впечатления для горных жителей. Нам же все это представлялось сущим праздником, который переживался с упоением, с благодатным чувством глубокого единения с природой. Тоша изменил своим лошадкам, и, конечно, его альбомчик обогатился изображениями коров во всех видах. Это «единение» с природой так важно в детские годы.

Ежедневное хождение к озеру Штарнберга вошло в привычку у Тоши, я ее поддерживала с настойчивым упорством, нарушалась она лишь по крайней необходимости. Тоша любил эту одинокую прогулку, хотя иногда ему сопутствовали мальчики соседней деревеньки.

Однажды, живо припоминается, как он, вооружившись гигантским зонтиком, отправился в дорогу. Через некоторое время — слышим — надвигается гроза. Наша дачка всполошилась. Все мчатся навстречу купающемуся. Молния затейливыми зигзагами прорезывает густые клочья темного облака, ударяется о скалу отдаленной горы, быстро отпрядывает от нее, ярко освещая противоположную вершинку, зажигается светлой полоской в сосновом лесу. В воздухе непрерывный грохот, гул, свист. Стало жутко... дождь льет, как из ведра. Испуганно озираемся кругом, — вдали показывается маленькая фигурка под гигантским зонтом.

— Вы... чего? — изумился Тоша.

— Испугались, боялись за тебя...

— Да что может со мной случиться?

— Молния может убить...

— Глупости какие, — самоуверенно отрезал он и весело поплелся за нами домой под своим гигантским зонтом.

Оживленно, весело, беззаботно жилось нам тогда. У меня с Тошей установились вполне товарищеские отношения. Изредка нарушались они, когда проявлялась во мне «педагогика». Она была слишком прямолинейна, своеобразна, иногда жестока, но всегда целесообразна. К счастью, я к ней прибегала редко, только в исключительных случаях. Один из таких случаев был следующий.

Тоша был правдивый мальчик, отчасти оттого, что я никогда не позволяла себе давать ему уклончивые ответы, на все вопросы отвечала без всякой лжи, не утаивая истины, без ужимок взрослого «всезнайки». Взамен я требовала безусловной правдивости.

«Если ты мне солжешь, то я с тобой жить не стану» — угроза, к которой Тоша отнесся очень серьезно: слово не потеряло еще цены для его детской души.

И вдруг... он обманул меня и преднамеренно обманул. Случилось это так.

В одно прекрасное утро Тоша вернулся из Штарнберга ранее обыкновенного; с лихорадочно возбужденным лицом стал на солнце развешивать свою купальную простыню с особенным усердием. Простыня была так мокра, что возбудила во мне некоторое подозрение. Подхожу к веревке — вижу, что с нее прямо течет. Обращаюсь к Тоше; сконфуженный, потупя взор, он стоит, как вкопанный.

— Отчего у тебя волосы сухие? — спрашиваю.

Молчание.

— Ты был в Штарнберге?

— Был...

— Да ты правду говори, ты ходил в Штарнберг?

— Ходил, да не дошел, — шопотом произнес он.

— А отчего простыня мокрая? — продолжала я допытываться.

— Я ее в колодце намочил, — уже совсем растерялся он.

— Кто тебя этому научил?

— Никто, — лепетал он сквозь слезы.

— Нет, научил кто-нибудь; говори, кто?

— Мальчики, — расплакался он.

Наступила тяжелая минута.

— Ты со мной жить не будешь? — робко спросил он.

— Нет, не буду, — твердо ответила я.

Его самолюбие не допускало просьбы о прощении. Он перестал плакать, покорно ожидая кары.

— После обеда собери свои вещи, я увезу тебя в город, к Йегер. Ты помнишь ее?

— Помню. А что я там буду делать?

— Ее муж слесарь; будешь смотреть, как он работает, может быть, научишься чему-нибудь дельному. Так болтаться с мальчиками не позволю, ты мне теперь просто противен... — голос дрогнул от волнения, от боли.

После обеда мы уехали в Мюнхен.

Жена слесаря Йегера была молодая, симпатичная социал-демократка из рабочего сословия. Я с ней познакомилась на одном митинге, где она только изредка вставляла свое мнение, — она произвела на меня благоприятное впечатление и мне понравилась. В ее скромной, беспритязательной наружности, сквозь которую сквозила твердая решительность, было что-то новое для меня, в ней отразилась нарождающаяся молодая сила, борющаяся за мировую идею просто, без фраз, с глубокой верой. Ее горячее отношение к социальному положению женщины меня глубоко тронуло (особенно 40 лет тому назад в Баварии это было редкостью). Между моими знакомыми

интеллигентными немками она была самая передовая. Ей не весело жилось; муж не сочувствовал ее прогрессивным убеждениям и всячески отравлял ей существование. Вот к этой г-же Йегер я привезла Тошу отбывать свое наказание. Он держался твердо, не размокал.

— Aber das herzige Büblein! (какой очаровательный мальчуган) — воскликнула г-жа Йегер, в восхищении глядя на него: серьезный, с пылающим румянцем на щеках, с глазами, полными выражения какой-то твердой решимости, он был действительно восхитителен.

Я г-же Йегер не сказала о причине его удаления из Мюльталя. Через неделю обещала приехать за ним. Она притащила металлическия стружки, крошечные гвоздики, я просила ему купить детский молоточек. Тоша повеселел. Мы простились просто, даже не без сердечности, как будто кара была роковой необходимостью, которой следовало подчиниться беспрекословно.

Через неделю я его привезла обратно в Мюльталь.

— Я тебе теперь не противен?

— Нет, нет, все прошло!

Снова возобновились товарищеския отношения, а «педагогика» отошла надолго в область воспоминаний. Все-таки осталась какая-то мнительность, осторожность. Особенно его пугала «кажущаяся» лживость его натуры. Я резко отделяла эту очень часто проявляющуюся неправду у детей с пылким воображением от умышленной лжи. Раз Тоша даже испугался, когда ему явственно представилось одно явление, которого даже никогда не бывало. Только что приехал капельмейстер Леви в Мюнхен (Тоша никоим образом не мог его видеть раньше). Раз, вернувшись с репетиции, начинаю рассказывать домашним, как Леви был весел и оживлен, представила шутя его жесты и прошлась по комнате его скорой походкой, кланяясь направо и налево, приговаривая:

— Grüss Gott, meine Herren!

— Да, — воспламенился Тоша, — и шляпа у него на затылке, машет перчатками...

— Что?! — изумилась я, — Да, ведь, ты его никогда не видал...

— Ан видал, ан видал, — горячился он.

— Тоша, да, ведь, он только вчера приехал, когда же ты мог его видеть?

Тоша, оторопев, замолчал, щеки залились густым румянцем.

— Да где же я его видел? где его видел? — шептал он тревожно и старался припомнить.

Присутствующие, наконец, уверили его, что он Леви видел во сне. Но Тоша не унимался.

Долго спустя после этого недоразумения он мне сообщил, что явственно представлял себе Леви по моим рассказам, но когда он познакомился с ним самим, то убедился, что никогда его не видал.

Тихая, однообразная жизнь Мюльталя несколько всколыхнулась: кучка «цитристов» поселилась в нашей гостинице, и собирали они по вечерам непритязательную публику дешевенького ресторанчика. Тоша, конечно, был в числе самых рьяных поклонников этих рослых, загорелых, пропитанных кнастером (род махорки) горных «человеков». Играли они на цитрах очень хорошо. В некотором отдалении, у нас под окном, их инструменты звучали даже поэтично, особенно в нашей обстановке: в горах, среди леса, в тиши ночной. Тоше непременно надо было проникнуть в самую глубь пивного погребка. Я заглянула в него невзначай: он сидел за общим столом, оперев голову на оба кулачонка, и буквально пожирал глазами этих музыкантов-великанов. Я его даже не окликнула — боялась нарушить всю прелесть его увлечения. Оно было так велико, что Тоша стал в погребке засиживаться до поздней ночи, невзирая ни на какия увещания. Пришлось снова прибегнуть к моей «педагогике».

Я пригрозила ему, что своевременно лягу спать и замкну двери после ужина; я надеялась, что его это образумит.

Не тут-то было!

Позже обыкновенного слышу робкое постукивание в дверь — я не шелохнулась; в эту ночь ни он, ни я не сомкнули глаз: он на крылечке просидел до рассвета, а я из окна следила, что дальше будет. Когда он заснул на ступеньках, я его унесла в комнаты. С тех пор Тоша корректно возвращался к ужину, да и горные «человеки» скоро отправились восвояси. После них осталось одно воспоминание о нежных звуках цитры и дикие горные возгласы (Jodeln), воспроизводимые Тошей с артистической тонкостью.

Лето миновало. Наконец, мы вернулись в Мюнхен. Все пошло по-старому: Риммершмидты, народная школа, Кеппинг, выставки... но одно изменилось. Из Цюриха во время правительственной репрессии в кругу молодежи потянулась целая фаланга русской молодежи и несколько вытеснила наш немецкий кружок: он отошел на задний план. У меня устраивались музыкальные вечера (Тоша еще не обучался музыке, но с самой колыбели, так сказать, «впитывал» ее беспрерывно), я сблизилась с русским профессорским кругом. Пошли горячие споры, оживленные разговоры, молодые силы рвались к производительному труду, к служению народу, — потянуло и меня в Россию!

Мое немецкое знакомство потеряло для меня всю прелесть. Леви, Корнелиус, оперные певицы — все становилось чуждым. Само собой разумеется, что порядок дня не был нарушен в жизни Тошиной, но праздничная окраска обыденных явлений потускнела, к тому же в Мюнхене в ту зиму жизнь стала очень нудная. Появилась холера, которая нас, русских, нимало не тревожила. Что значит для нас 2–3 смертных случая в день? Но мюнхенцы всполошились. Энергичная борьба с холерой взбудоражила обывателей, развинтила их нервы, — стали просто невыносимы

бесплодные разговоры о холере, трусливые предчувствия бедствия, не разразившегося еще пока (да при таких усиленных, своевременных мерах и не могущего разразиться). До того непривычна была немецкая публика к посещению этой зловещей гостьи, что с концертов «снимали» здоровешеньких барышень, впадавших в обморочное состояние только от страха и мнительности.

В русской колонии подсмеивались над мюнхенской трусливостью и уверяли, что в столицах России редкий год проходит без холеры, а смертных случаев бывает гораздо больше, чем в Мюнхене во время эпидемии.

Когда прошла острая паника, а остался только «привкус» ее — беседы, бесконечные рассуждения об антихолерной пище, о диэте и пр. и пр., на меня напало безграничное уныние: форменная апатия убила всякое рвение к серьезным музыкальным занятиям. Я изнывала... Давно Антокольский звал хоть слегка ознакомиться с Римом. Рим!! Он манил меня к себе, как неведомое волшебное царство, как недосягаемое великое блаженство, недоступное простым смертным...

Теперь как раз настал момент ехать; но... раздумье охватило мою душу. Одной ехать или с Тошей? Первым препятствием служило безденежье, но меня выручила бы мюнхенская русская колония; вторым — и более веским — была налаженная учебная жизнь Тоши, которую пришлось бы перевернуть вверх дном с риском, что Италия совсем разрушит размеренный школьный режим. С женой Антокольского я не была знакома, не знала, как она отнеслась бы к нашему нашествию. Если бы проявилось малейшее трение, я намеревалась немедленно вернуться домой; зачем тогда было ломать жизнь ребенка, хотя показать ему Рим было очень соблазнительно.

Посоветовавшись с моими близкими приятелями, я уехала, наконец, на несколько недель одна. Остался Тоша на руках одного чудного юноши, буквально влюбленного

в него (некоего Шварцмана); я более нежного обращения не встречала в отношении моего ребенка — это было олицетворение любви и преданности. Кеппинг обещал наведываться как можно чаще.

Результатом этой поездки было прочное знакомство с семейством Мамонтовых, — знакомство, имевшее впоследствии в судьбе моего сына огромное значение.

В Риме я показала Антокольскому Тошины рисунки; он очень серьезно отнесся к его дарованию и посоветовал несколько оживить его учение, предоставив его руководству талантливого русского художника, «В старину, — говорил он, — были мастерские, и ученики выучивались в них своему делу лучше, чем во всевозможных академиях. И теперь я предпочитал бы влияние одной личности, но крупной, давлению целой группы академистов и к тому же еще бездарных». Он указал на Репина, которого я очень хорошо знала и очень ценила.

— Тоша, хочешь в Париж? — спросила я почти шутя, вернувшись из Рима.

— Хочу, — обрадовался он.

— Ну, значит, едем!

— Едем.

И, заложив руки в карманы своего охотничьего костюмчика, мальчик стал быстро шагать по комнате, как взрослый. Вопрос был решен, и Мюнхен заменен Парижем.

Тоше было тогда 9 лет.

V. Париж

— Прошу вас последовать за мной в бюро, — вежливо обратился ко мне обер-кондуктор, когда мы подъехали к дебаркадеру. Он захватил наши вещи и сдал их чиновнику.

— Я не могу вас пропустить, — объявил чиновник, — вы должны доплатить за ребенка: девятилетний пассажир не имеет права пользоваться полубилетом.

— Но я в Мюнхене осведомлялась, не будет ли затруднений на границе? Меня кассир уверял, что с Францией заключен железнодорожный договор и никто меня не потревожит...

— Да вы можете от этих тревог легко избавиться: внесите дополнительную плату за полбилета...

— У меня не найдется столько денег; я обещаю их вам привезти, в дороге я поистратилась, а запасных нет.

— Нет ли у вас знакомых в Париже? Я пошлю с вами чиновника.

— У меня будут знакомые (есть у меня письма к ним), но сейчас врываться в незнакомый дом и просить денег, согласитесь, более чем неловко.

— А к кому у вас рекомендательные письма?

Я вынимаю письма из сумки. Чиновник читает адреса: г-жи Виардо, Сарвади, Сен-Санса.

— Вы музыкантша?

— Да, но, ведь, это дела не касается, — рассердилась я, — завтра я из банка возьму присланные деньги из России и тотчас привезу вам.

Чиновник смотрит на часы.

— Банки уже открыты. Оставьте здесь мальчика, фиакр вас быстро довезет.

— Никогда я вам мальчика не доверю. Вот вы мне ничтожной суммы не доверяете... Я вам предлагаю следующее: вы знаете теперь, что я занимаюсь музыкой. Самое ценное мое имущество — ноты. Я вам в залог оставлю только что вышедшие из печати оперы Вагнера.

— Хорошо, хотя мы не имеем права задерживать вещи у пассажиров, но эту любезность я могу вам оказать.

Принесли мой багаж. Расписки форменной в получении нот он мне не дал, но бумажку, по которой я имела получить «Рейнгольда», «Валкирии» и «Зигфрида», он мне вручил. («Гибель богов» еще не продавалась). Мы с Тошей выбежали

из бюро, как будто нас кипятком обварили; сев в фиакр, мы несколько пришли в себя. Были ли в праве так поступать с путешественниками, я не знаю — на Тошином билете значилось München — Paris, — но бесспорно то, что с нами поступили в высшей степени некорректно. Наспех наняв комнату близ репинской квартиры, мы пообчистились, пообмылись с Тошей и отправились к Илье Ефимовичу.

Не без волнения позвонили мы к нему. Тоша, еле опомнившись после инцидента в бюро, сконфуженный, смущенный вошел в ателье своего будущего ментора, которого я знала еще очень молодым человеком в конце 60-х годов. Встреча была столь радушна, сердечна, что мы с Тошей окончательно оправились после неудачного нашего дебюта в Париже. Возмутился Илья Ефимович поступком чиновника, немедленно поехал в бюро, выкупил злосчастных Нибелунгов и, вручив их мне, уже все свое внимание обратил на Тошины рисунки. С Верой А., женой Ильи Ефимовича, я быстро сошлась, и семья Репина с самого этого времени стала нам близка и мила. Главное — отношение Ильи Ефимовича к ребенку-художнику было самое идеальное; он нашел надлежащий тон — заставил себя уважать и сам уважал мальчика. Быстро развернулись способности ученика. Теперь не только коровки, и лошадки красовались в альбомчиках; стали появляться портретики, поразительно верно схваченные; также попытки, хотя робкие, неумелые копировать с репинских картин; появлялись целые сценки из жизни животных. Это были уже смелые, правдивые воспроизведения природы.

Мы посещали усердно Jardin des plantes и Елисейския поля. Тут Тоша катался на слонах и в тележках, запряженных козочками, — все, пережитое им, передавалось бумаге. А материала было много кругом. Одни музеи так подвинули его художественное развитие, что уже в 10 лет он разбирался в произведениях искусства первой величины.


В. А. Сѣровъ.
Третьяковская Галлерея.
«Квартетъ»

В Мюнхене я с грехом пополам руководила им в выборе осматриваемых картин; в Париже я сознавала, что Тоша верховодит мною. Илья Ефимович утверждал, что можно было безошибочно довериться его вкусу — необычайный прирожденный инстинкт сплелся с большим запасом знаний, приобретенных благодаря знакомству с лучшими оригиналами образцовых галлерей, — отсюда феноменальное для его возраста понимание или, скорее, угадывание истинного художества.

Однако, надо было позаботиться об общем образовании. Тоша говорил бегло на немецком языке, лучше, чем на родном, легко читал, писал, не затрудняясь, под диктовку; во французском языке начал разбираться, но в Париже его окружали все наши соотчественники, поэтому разговорным языком был преимущественно русский. К тому же надо было готовиться в учебное заведение, ибо я положила еще только год прожить вне России. Обратилась я в кружок учащихся русских женщин. Одна из них взялась за преподавание русского языка и первоначальных предметов по программе наших школ. Жила она в противоположной части города, и Тоша должен был несколько раз в неделю ездить к ней в дилижансе. Я была отчасти рада невольному моциону, а то сидение в ателье, сидение за альбомчиком дома, сидение у учительницы становилось тяжким для 10-летнего подвижного мальчика. Один инцидент, приключившийся с Тошей, несколько изменил его образ жизни. Возвращался он как-то домой после урока, сел в дилижанс и преспокойно едет по знакомой дороге. Подходит кондуктор, требует деньги за проезд. Тоша ищет, ищет портмоне, шарит во всех своих карманах — все тщетно, пропал злополучный кошелек. Кондуктор повысил голос, подозрительно посматривая на оторопевшего мальчонку. Угроза высадить его окончательно испугала провинившегося (Тоша дороги не знал, только место сто-

янки туда и обратно он хорошо помнил), и он заплакал. Пассажиры обратили внимание на разыгравшуюся сценку между плачущим ребенком и угрожающего вида кондуктором. Одна сердобольная дама положила ей конец, уплатив за билет требуемую сумму. Тоша примчался домой ни жив ни мертв, еле в состоянии был толково рассказать о случившемся.

С тех пор учительница стала приходить к нам давать уроки.

Поездки в дилижансе были упразднены, но зато мы больше времени могли уделить на прогулки в наши милые Елисейския поля. Champs Elysées... кто там бывал, поймет, как заразительно действует головокружительное веселье французов на нас, русских! Нас пленяла и пестрая толпа детишек и красивые балаганы, заманчивые игрушки, разнообразные оригинальные костюмы поселян разных провинций, затейливые безделушки, разыгрываемые за безценок, слоны, козочки, обезьяны, ручные птицы и вся соблазнительная сутолока, без которой не обходится ни одно народное столичное гулянье: в Елисейских полях подобные гулянья были почти ежедневны. Мы оба бесконечно увлекались, с неподдельным восторгом поддавались массовому дурману, непосредственному юмору и парижскому искрометному остроумию, правда, не всегда доступному ребенку; но иногда эти mots сопровождались характерной мимикой, и она-то невольно запечатлевалась в памяти у Тоши. Он часто зарисовывал дома на клочках бумаги оживленные комическия сценки гулянья, так что мы переживали их дважды. Иногда вечером на ярко освещенном бульваре заканчивали мы наш трудовой день оригинальным ужином, в высшей степени изысканным: тут же на улице продавались горячие каштаны, морские креветки и чудные груши-дюшессы.



В. А. Серовъ.

Третьяковская Галлерея.

Тришкинъ кафтанъ.

Обычное распределение нашего дня было следующее: рано утром — осмотр музеев, потом занятия в ателье у Ильи Ефимовича до прихода учительницы (я этим временем справляла свои музыкальные работы). Вечером — прогулки. Понятно, часто — по мере надобности — порядок дня нарушался.

Жизнь сложилась вполне удачно, если бы не два обстоятельства, омрачавшие существование Тоши в Париже. Одно — недружелюбное отношение Тоши к сухим предметам, входившим в программу приемных экзаменов в России, другое — моя частая отлучка на музыкальные вечера. Уложив его в постель, я спешила «на эту проклятую музыку» (как он злобно отзывался о посещениях мною концертов). Чаще всего он засыпал, но иногда, при возвращении домой, освещенное окно в моей комнате заставляло тревожно биться мое сердце: «значит, он не спит». Музыка кончалась поздно, Тоша оставался один в неизвестном доме с неизвестными людьми. К счастью, положение его изменилось к лучшему, благодаря внезапному посещению И. С. Тургенева. Не застав меня дома, он прислал мне записочку приблизительно следующего содержания: «вероятно, не будучи знакомы с Парижем, вы попали в дом, пользующийся весьма сомнительной репутацией. М-м Виардо рекомендует вам пансион, который обыкновенно служит убежищем ее ученицам и пр.» (записочка не сохранилась, воспроизвожу ее на память). Я была поражена: хозяева, почтенные старики, имели такой солидный вид, внушающий полное доверие.

Я немедленно переселилась в рекомендованный пансиончик с палисадником, с любезными, приветливыми хозяевами.

С этих пор наше парижское существование получило характер семейной жизни с сохранением некоторой артистической свободы, но все-таки без нарушения раз

установленного порядка дня. В этом отношении французы великие мастера: в своем будничном обиходе соблюдают строгий формализм, но к досужему времени умеют пригнать всевозможные прихоти пылкой своей фантазии и капризные изощрения тонкого художественного вкуса.

Семейственность в нашей обстановке проявлялась исключительно во время вечерних сборищ в хозяйском салоне, где за круглым столом и рукодельничали и слегка сплетничали, — словом, каждый проводил время, как хотел. Тоша, конечно, рисовал. Я успокоилась, наконец: редко в моем отсутствии светился тревожный огонек из окон нашей новой комнаты...

Обыкновенно, на следующее утро, за завтраком, хозяева с сияющими лицами показывали бумажонки с изображениями их самих, жильцов своих, прислуги, с портретами их любимого кота и пр. и пр. (альбомчики этого времени сохранились).

Безусловно, портретист уже тогда явно сказался в этих набросках, и страсть к портретной живописи сулила в будущем выдающуюся величину. Мы с Тошей хотя и сознавали это смутно, но как-то избегали выражать громко свои сокровенные упования относительно этого «будущего», как будто то, что таилось и росло, как зернышко в недрах земли, могло пострадать, будучи обнажено и лишено своих покровов. (Я была твердо убеждена, что преждевременное любованье несложившимся талантом может остановить его рост).

Итак, жизнь сложилась хорошо к общему нашему удовольствию, мы уже стали вместе посещать салон Боголюбова, служивший центром всему русскому мирку в Париже. Среди просторной комнаты стоял во всю ее длину огромный стол, на котором натянута была ватманская бумага. Все присутствующие художники занимали места у стола и усердно рисовали. Помнится, что большею частью

рисунки были вольные импровизации на любые темы, избранные самими художниками. Репин также занял место за столом и посадил возле себя своего малолетнего ученика. Тишина соблюдалась полная, изредка перебрасывались каким-нибудь замечанием. Сначала Тоша как будто сконфузился, потом, я замечаю, карандаш его что-то вырисовывает, вырисовывает твердо, неспеша: он так сосредоточенно занялся, что не заметил даже, как за его стулом стали перешептываться, заглядывая, точно мимоходом, на его рисунок.

— Вот так молодчина! — невольно вырвалось у кого-то.

Заговорили, зашумели, послышались восклицания, выражавшия полное изумление... и я взглянула, наконец... тройка, русская тройка прямо «неслась» во весь карьер! У меня захватило дыхание, дрогнула душа от всего слышанного мною в этот вечер. Думала: конец теперь пришел тихому, беспритязательному нашему житью-бытью — зернышко обнажили, вытащили из сырой земли; что-то будет дальше? Взглянула на Тошу и успокоилась: сосредоточенно доканчивал он своих коней; от усердия даже высунул кончик языка (привычка, которую он унаследовал от отца) и положил карандаш только тогда, когда окончил свой рисунок. Эта коллективная апробация авторитетных судей не повлияла нисколько на нашу будничную жизнь: на следующий день все шло своим чередом, хотя ни он ни я — мы не забыли этого достопамятного для нас вечера.

Зима прошла в регулярных занятиях; Тоша сразу как-то повзрослел, как будто вышел из ребяческого возраста, только нежелание обучаться «предметам» напоминало мне о его годах. Он скучал, засыпал за книжкой, всячески отлынивал от докучливых упражнений; казалось, что серьезные занятия по рисованию с самого раннего детства поглотили всю его работоспособность, всю энергию, необходимую для изучения «общеобразовательных предметов». Я приходила

в отчаяние: что-то было прозевано, где-то чувствовался с моей стороны какой-то промах в ответственном воспитании незаурядного ребенка. И все одна, на свой собственный страх и грех... «В Россию! скорее на свою родину!» — назойливо преследовало меня мое решение.

Одно событие в нашем русском артистическом кружке в Париже повлияло на наш спешный отъезд. После ряда празднеств, живых картин, пасхальных концертов наступило затишье. Работа закипела повсюду и у всех — в Париже умеют работать запоем, со жгучей энергией. В таких случаях человек с его душевной жизнью оттирается, он уходит на задний план, его не замечают, проходя мимо его страдания с жестоким равнодушием — некогда! Нигде не чувствуешь так своей «заброшенности на людях», как в Париже. Все корректны, все кругом любезны, но никому никакого дела нет до ваших страданий, до ваших мучений.

Раз вечером случилось нечто ужасное: жену одного русского художника нашли у себя в спальне мертвой над жаровней с горящими угольями с обгорелой частью тела — это обычная во Франции форма самоубийства.

Мы все видели эту молодую женщину в праздничной сутолоке веселой, нарядной, беззаботной. Что у нее есть какая-то внутренняя жизнь, какая-то болезненная неудовлетворенность, это никому из нас в голову не приходило. Мы все были сражены ее смертью, некоторые почувствовали себя косвенно виноватыми, что могли проглядеть терзания несчастного человека. Как в лесу срубленное никому ненужное дерево, лежала она в гробу, разукрашенном цветами, неизвестная, чужая нам всем. А, ведь, мы были хорошо знакомы, часто видались с ней, вместе принимали участие в праздничных домашних маскарадах... С этих пор мое душевное равновесие было нарушено. Более чем когда-либо я почувствовала отчужденность людей друг от

друга, и это чувство меня угнетало. Расспросы Тошины по поводу этой загадочной смерти меня еще более терзали: какая-то непрошенная нервность стала часто проявляться, и вся неутомимая оживленность «улицы» не очаровывала более, а раздражала нас.

— Эх, Мюнхен! — как-то невольно вздохнул Тоша. — Я хочу видеть Риммершмидтов! — жалобно дополнил он свои вздыхания.

Легенда и слухи об умершей все еще не улеглись; они разрастались, варьировались и теребили мозг совершенно бесплодно. Я решила на один месяц сократить наше парижское пребывание.

Мигом собрались мы в дорогу, простились с Репиным и его семьею, как с близкими родными. В Москве решили встретиться.

Вот мы и в Мюнхене проездом в Россию.

Леви, Кеппинг, Риммершмидты и пр. наши добрые знакомые, сам город мирный, тихий, горный воздух, приветливый народ — все вместе быстро восстановило наше прежнее благодушное настроение. Встреча с риммершмидтовскими мальчиками была полна оживления и прелести. Тошу шумно окружили.

— Unser Freund Valentin aus Paris[85], — ликовали его малолетние друзья и горячие поклонники. Пошли расспросы, сообщения. Тотчас развернули рисунки.

— Rein, als ob man's mit eigenen Augen gesehen[86], — восхищался Карл и не мог достаточно налюбоваться на его работы, на него самого. С каждой картиночкой вырастал детский восторг.

— Aber, bist ja ein ganzer Maler![87] — воскликнул Рихард.

---

[85] Наш друг Валентин из Парижа.

[86] Словно своими глазами все это видишь!

[87] Но, ведь, ты как есть настоящий художникъ!

— Sieh, sieh! das Pferd schwimmt ja — rein, wie aus der Isar herausgezogen[88].

— Das ist wohl so ein echter Pariser Bub![89]

Веселые замечания, юмористические восклицания посыпались без удержу. Тоша, раскрасневшись, сияющий, делился парижскими впечатлениями со своими милыми Риммершмидтиками; рассказывал с азартом, как громадный слон его хоботом охватил и посадил себе на спину.

— Ei was! — изумились ребята, — wie gross war er denn?[90]

— Oh, Valentin hat gewiss die halbe Welt bereist. Warst du schon in London?[91] — полюбопытствовал старший из них, любовно заглядывая в глаза своему другу Valentin.

Мы, обе матери, любовались этой трогательной сценой из смежной комнаты. Она с обычной своей милой сердечностью промолвила:

— Вы счастливейшая из матерей, — ваш Валентин обладает двумя драгоценнейшими дарами: er besitzt ein seltenes Talent und ein grosses Gemüth[92].

VI. Абрамцево и дом Мамонтовых

— Здравствуйте, покойник! — с почтительным поклоном, благоговейно наклонив голову, направился ко мне Савва Иванович. Я сидела под деревом среди обычных Абрамцевских обывателей, пощелкивая беззаботно фисташки. С. И. Мамонтов только что приехал из Москвы, и, не раздеваясь, с газетой в руках, поспешно направился к

---

[88] Смотри, смотри, ведь лошадь плывет, словно ее из Изара приволокли.

[89] Это, ведь, настоящий парижский уличный мальчишка.

[90] Во! — как же он был велик?

[91] О, Валентин конечно полсвета объехал. Был ты уже в Лондоне?

[92] Он обладает редким талантом и изумительной душой.

нам. Вышеупомянутое обращение не особенно поразило нас, привыкших к его шутливым выходкам, поэтому чтением какого-то некролога не особенно заинтересовались, но, когда стало ясно, что в статье сообщаются факты из моей жизни, мы насторожились.

— Да что ты там разводишь какую-то небылицу? — напряженно засмеялась Елизавета Григорьевна, жена его, почувствовав некоторую неловкость из-за Тоши, случайно присутствовавшего при чтении.

— Смотри, — совершенно серьезно указал С. И. пальцем на статью, озаглавленную «Некролог В. С. Серовой».

Вместе с газетой пришла почта. Одно письмо из Рима было от Антокольского; выразив свое соболезнование по поводу моей смерти, он просил его уведомить, на чьих руках остался малолетний сын, так как желал бы ребенка взять себе на воспитание. Другое из Парижа — репинское. В нескольких строках было выражено искреннее сожаление парижского кружка русских о потере и пр. и пр.

Странное было мое положение... Никогда в жизни я не испытывала ничего подобного. Человек, жизнерадостно настроенный, подслушивает, будто крадучись, добрые отзывы о себе, да еще со слезными воздыханиями: «нет, нет ее!»

Смущенная, будто совершила какой-то непозволительный проступок, сидела я под деревом и жадно ловила каждое слово, прочитанное С. И. с вычурным пафосом.

— Вы не смущайтесь, — заключил он свое чтение, смеясь. — Вам, значит, суждено долго жить.

Весть о моей смерти быстро разнеслась по Абрамцеву. Мои родственники, зная о моем пребывании в его семье, осаждали С. И. справками. Тоша поглядывал на меня с удивлением, неустанно закидывая меня вопросами: «Но, ведь, ты жива? ты не умерла? Как же пишут о твоих похоронах? Мама, а мама! почему это? Почему?»

Недоумение сына охватило всецело и меня. По наведенным справкам в редакциях газет, где упоминалось

о моей кончине, оказалось, что в одной маленькой музыкальной газетке репортер перепутал сообщения о похоронной процессии музыканта Ферреро с моим возвращением из-за границы в Россию.

Таков был дебют наш в Абрамцеве... Милое, дорогое Абрамцево! Оно было многозначительным, крупнейшим фактором в жизни моего сына, как в детском возрасте, так и в годы зрелой возмужалости. Суть абрамцевского очарования в те времена составляла богато и многосторонне одаренная чета Мамонтовых, Саввы Ив. и Елизаветы Гр. Оба обладали крупными организаторскими способностями в совершенно противоположных областях. Благодаря материальным средствам и большому упорству в достижении своих целей, выработались эти две замечательные индивидуальности, и оба заняли выдающееся положение в ряду общественных деятелей конца прошлого века. Е. Г., несомненно более сильная, более цельная натура, сознательно гнула свою линию и достигла блестящих результатов. Она посредством насаждения в деревне прикладного искусства в форме резьбы по дереву, со строгим сохранением характера старинных русских рисунков, добилась того, что крестьяне, обучившиеся в ее школе, получали многочисленные заказы в России и за границей. Абрамцевские работы пользуются заслуженной репутацией красивого, оригинального изделия. Я твердо помню, что крестьяне абрамцевские и соседних деревень много зарабатывали; ведением этого сложного дела, под руководством Е. Г., они сами занимались, сами принимали ответственные заказы и выполняли их в точности. Постановка мастерской, школы, приобретение старинных рисунков, тканей, замечательной утвари поглотили много материальных средств, а сколько было затрачено душевных сил... Только с железной выдержкой Е. Г. можно было достигнуть такого громадного

успеха. Ее ближайший друг, Н. В. Поленова, тонкая художница с чуткой душой, много способствовала осуществлению абрамцевского предприятия: ее вкус, ее художественная осведомленность в русском стиле дали необходимый толчок уже почти налаженному делу и помогли Е. Г. осуществить свою идею в уровень с требованиями искусства.

Природа наделила ее сильной волей, твердым умом. Сдержанная, справедливая, всегда владеющая собой, спокойная на вид (только нервное подергиванье бровей выдавало ее душевные бури), она была создана для этого сложного дела.

Савва Ив., совершенный антипод жене своей, был шумлив, суетлив, но искорка истинного таланта отмечала его как в музыкальных, так и в других сферах искусства, хотя в форме весьма расплывчатой; много живого, много изящного совмещалось у него рядом с вульгарной безцветностью. Его музыкальный вкус еще не установился прочно; Вагнер и молодая русская музыка были ему чужды, он всецело был захвачен итальянскими влияниями. Одно громадное дарование как тогда, так и в пору заслуженной популярности С. И. ярко давало о себе знать в окружавшей его среде[93]. Это дарование состояло в умении сгруппировать людей и воодушевить их своим увлечением — в этом он был великий мастер! В более зрелом возрасте С. И. сумел приковать к себе Валентина Александровича крепкими узами, в Абрамцеве же он стушевался и для него прошел незаметно. Для Тоши-ребенка встреча с Е. Г. имела более глубокое значение.

---

[93] Всем известны его заслуги в создании частного русского оперного театра.



В. А. Сѣровъ.

Собраніе А. С. Мамонтовой въ Абрамцевѣ.

Портретъ
В. С. Мамонтовой

Только что вернувшись из-за границы, преисполненный художественными переживаниями, упоенный нежной дружбой маленьких Риммершмидтов, с ребячьей идеализацией их матери, инстинктивно вызвавшей в его детской душе ту приподнятость, которую мы невольно испытываем при соприкосновении с человеком, высоко ценящим наши качества, в Абрамцеве Тоша растерялся. Он сразу опустился со своих европейских высот, окунувшись в богатое, веселое, беззаботное житье, и очутился в весьма неблагоприятном, невыгодном для себя освещении. Обнаружились обычные детские проказы; меня, в сущности, они мало пугали, но проявлялись они с азартностью и страстностью, только ему свойственными, хотя по внешности обычно казалось, что бурные проявления не в его характере. Но это только казалось. Е. Г. чутьем угадала сложную, высокого качества натуру ребенка, ценила Тошу и верила в него. Он, со своей стороны, платил привязанностью, не утратившейся во всю его жизнь. Скончалась Е. Г. незадолго до его смерти. Валентин Александрович горько плакал над ее могилой, безутешно рыдал... С нею вместе похоронена была светлая страничка, пережитая в раннем его детстве.

Дешевые мюнхенския меблированные комнаты, парижские пансионы, даже немецкие зажиточные дома с их скудными обедами, с приличной обстановкой, — что представляли они собой в сравнении с мамонтовским хлебосольным, роскошным домом в Москве и Абрамцеве?

Понятно, что первым делом Тоша накинулся на утонченные яства, объедался ими непомерно. Он мне сообщил, что, насытившись обильными кушаньями за обедом, полакомившись разными сластями, дети убегали в огород и сырой морковью и всякими незрелыми овощами завершали свою роскошную трапезу.

Мальчиков было трое: старший был здоровый, резвый ребенок, к нему примкнул мой Тоша; вместе они составляли

«лигу» двух шалопаев и служили застрельщиками во всяких несуразных, но вполне невинных затеях. Младший был еще мал, о нем нечего распространяться. На среднем остановлюсь подольше.

В очень раннем возрасте Андрюша (его звали в семье Дрюшей) захворал брайтовой болезнью. Все знаменитые врачи лечили его, но безуспешно. Наконец, решили объявить родителям, что медицина бессильна в борьбе с такой серьезной болезнью, и только усиленное питание, благоприятная обстановка, быть может, могут спасти ребенка.

И вот тут-то Е. Г. с благоразумным героизмом, присущим редким матерям, взялась спасать своего Дрюшу — и спасла его.

Когда мы с Тошей приехали в Абрамцево, он уже был вне всякой опасности, но его сильно оберегали, и потому он сторонился задорной «лиги», хотя его не трогали, не обижали. Это вынужденное одиночество отражалось в его больших, выразительных глазах: в них проскальзывало нечто чуждое мамонтовской господствующей «тональности». Это нечто притягивало к себе, приковывало внимание сталкивавшихся с ним в будничной жизни. Близость ли матери во время продолжительной болезни и самоотверженная любовь ее, врожденное ли сродство души с ней — неизвестно, но искра Божия зажглась в нем и не погасала во всю кратковременную жизнь чудного юноши.

Чуждый карьеризма, равнодушный к земным благам, он выбрал себе скромное поприще художника-архитектора. Отправившись на практические занятия, он не хотел выделяться между своими товарищами: обставил себя бедновато, питался скудно. Сил не хватило — он угас во цвете лет, оставив по себе теплую, дорогую память.

Тоша оценил его, когда повзрослел; в Абрамцеве же он был весь охвачен непреоборимым желанием отдаться привольному житью. А житье было поистине «привольное»...

Вот образчик абрамцевского «большого дня».

— Тоша, скорей вставай! сегодня у нас большой праздник, завтракаем на плоту, обедаем в лесу под Троицей... да ты скорей, уж плот убирают. Смотри не опоздай, — раздается под нашим окном лихорадочно возбужденный голосок одного из сыновей Мамонтовых.

На речке плот нарядно разукрашен коврами, легкие табуретки расставлены по бортам, прислуга то и дело шныряет в большой дом, деловито расстанавливая коробочки, картоночки, корзиночки; дети нетерпеливо топчутся на берегу, с любопытством заглядывая в таинственные пакетики. Садимся, наконец. Взрослые заработали баграми, детвора бегает, шумит, срывает на ходу листики, сучки со свесившихся ветвей красиво сгруппированных деревьев. Сыплются остроты, шутливые возгласы, царит молодое веселье. Итальянские арии, исполняемые хозяином со всеми аллюрами модных итальянцев того времени, и неизбежная юная влюбленная парочка еще более оттеняют красочность эффектной картины, освещенной полдневными солнечными лучами. Закусили, поспорили, запели хором, — это ли еще не приволье?

Впервые узнаю, что С. И. желает организовать кружок, состоящий из музыкантов, певцов, художников, для каких-то великих задач. Глядя на его энергичное, оживленное лицо, я невольно верила в осуществление его надежд, упований, его грандиозных планов. Е. Г., как всегда, упорно отмалчивалась. С ярким румянцем во всю щеку, конфузливо улыбаясь, она замкнулась в свою обычную раковину — только брови тревожно протестовали.

Тем не менее, веселье снова вошло в свои права; мальчики щелкали фисташки, лакомились сластями, любовались по-своему красивыми видами, сообщали друг другу о своих заграничных приключениях. Наконец, запас веселья иссяк, требовалось обновление, освежение. Вдруг раздается

топот копыт... с восторгом приветствуются экипажи, уже дожидающиеся нас на берегу. В перспективе — Сергиево — Троица!!

Мальчуганам разрешили взять верховых лошадей. Двинулись. Не только у детей, но и у взрослых такой был бесшабашный вид, что, вероятно, каждый ловил себя невольно на вопросе: неужели на белом свете нет никаких забот, никаких горестей? Хотелось развлечений, радостей, удовольствий без меры, без ограничений — во всю!

Вот жизнь, охватившая Тошу всецело, безраздельно, и это после трудового, расчетливого Мюнхена!

На поляне близ леса пообедали; зашли ненадолго к Троице. На обратном пути затеяли игры: когда мы набегались в горелки, покружились в разных кошках-мышках, переловили всех гусей-лебедей, стало нас тянуть домой.

Поздно вечером хватило еще задора у С. И. уговаривать некоторых из присутствующих экспромтом изобразить квартет из оперы Гуно. Но все-таки всему настает конец, и этот «большой» (или, скорее, длинный) день был благополучно завершен.

В сущности, что Тоше дало Абрамцево за это лето? Каждый ребенок переходит известные «этапы» в своем существовании, которые служат основами складывающемуся характеру и направляют путь к следующему привалу.

Тошин первый этап было Никольское. До него он жил растительною жизнью: питался, вбирал в себя солнечные теплые лучи ласки. В Никольском произошел перелом в его жизни. Он должен был приглядываться к чужим людям, к незнакомой обстановке. В результате — первое разочарование, но зато и первое сознание своего таланта. Дальнейший путь был начертан ясно, определенно — в Мюнхен! Там Тоша черпал полной чашей из богатого запаса художественных творений, артистических созданий. Счастливые случайности, удачно сложившиеся знакомства,

нечаянный подбор лиц, вдохнувших в него веру в себя, любовь к своему искусству, сделали из Мюнхена колыбель его художественного воспитания.

Но вот мы добрели до новой стоянки — пребывание в Абрамцеве. При поверхностном наблюдении казалось, что Тоша «потерял себя», потерял свой образ художника-дитяти. Образ этот сложился вполне определенный, цельный, выделявший его ярко между товарищами-однолетками. В Абрамцеве он стушевался по разным причинам. Во-первых, он увлекся окружающей средой: прекрасные произведения искусства не в музеях, а всегда на глазах, у всех на виду, обилие развлечений, беззаботное существование среди детской компании. Как это ни странно, но Тоша забросил свои альбомчики, проявлению детской его жизни в картинках, в рисуночках положен был предел. У него не было достаточно опыта, чтобы понять этот временный застой; отсюда появилась неудовлетворенность и подчас раздражение, выражавшееся иногда в очень примитивной форме.

— Гадкая собака! — разразится он, бывало, бранью и рвет рисунок.

Видно было, что его художественные требования переросли его техническое умение. Периоды роста очень мучительно переживаются как взрослыми, так и детьми; несомненно, Тоша тогда как художник переживал подобный момент движения вперед, и я после Абрамцева уловила этот сдвиг, но... к этой теме вернусь в свое время.

Огромное значение в жизни Тоши имело Абрамцево еще с другой, более важной стороны: я имею в виду его горячую привязанность к Е. Г. Мамонтовой. Обыкновенно мало видят смысла в первых увлечениях ребенка, а между тем чище, глубже, бескорыстнее не бывает привязанности и преданности, чем в детском возрасте, особенно в натурах необыкновенных. Быть может, те чудные женские головки, которые Тоша писал, будучи уже взрослым, восходят к его

детским впечатлениям, к тому действию, которое на его мягкую детскую душу произвели две женщины, госпожа Риммершмидт и Е. Г. Мамонтова. Кто знает, какие тонкие материалы наслаиваются невидимыми пластами для создания причудливого характера человека?

Как разобраться в этом психическом лабиринте и распутать тончайшия нити таинственно сплетенной сети-жизни человека?

VII. Петербург

Наши перемещения на новые места обыкновенно ознаменовывались каким-нибудь несуразным инцидентом. Так было и с возвращением нашим в Петербург после пятилетнего скитания. Странствуя по Петербургу, мы были на всех знакомых местах, посетили пустынные кварталы Васильевского острова, где проживал последние годы с нами А. Н. Серов, и вдруг однажды я наталкиваюсь на свою фамилию, изображенную на листке, красующемся на заборе. Просят г-жу Серову заявиться, а в случае укрывательства примут надлежащие меры и пр. Весь пожелтевший листок, местами изодранный, год и день опубликованья стерт; одно я уразумела: дело шло о ежегодном отчете о сиротском имуществе, которое осталось якобы на моих руках после композитора Серова.

Тут я вспомнила, что несколько месяцев после смерти А. Н. шкафы, рояль, столы были опечатаны. О том, что я кому-то должна отчет давать в несуществующем имуществе, я и не подозревала.

Через несколько дней после обычной прописки паспорта к нам позвонил какой-то субъект и потребовал, чтобы его приняли, ибо он пришел по важному делу. Только что, устроившись на холостую ногу в маленькой квартирке, без прислуги, мы с Тошей колебались, впустить

ли субъекта. Наконец, решились снять цепь у двери, и... необычайно курьезная фигура предстала перед нами.

— Я опекун вашего сына, фамилия моя Канарейкин, Иван Федорович Канарейкин.

— Кто же вас назначил опекуном? — изумилась я.

Вероятно, уловив мой недоумевающий взгляд, господин Канарейкин поспешил вытащить из кармана служебный конверт и торжественно вручил мне бумагу о назначении его от опекунского совета в опекуны малолетнего сына композитора.

— В чем состоят ваши обязанности в качестве опекуна?

— Оберегать унаследованные суммы...

— Да их, сумм этих, нет, — рассмеялась я.

— Так потрудитесь заявить об этом опеке.

Написав заявление, я передала его господину Канарейкину. Он откланялся и ушел. Мы переглянулись с Тошей и покатились со смеху. Вид этого самого Канарейкина был комичен до невозможности: в потертом вицмундире со светлыми пуговицами, в широченных белых штанах, с важно нахохлившимся видом старого петуха, он, вынимая второпях бумагу из опеки, вытащил нечаянно вместе с нею клетчатый носовой платок громадных размеров, который повис у него около кармана. При каждом движении господина Канарейкина он трепался сзади, как хвостик, чем и вызывал необузданное веселье у моего сына.

— Мама, зачем канарейку сделали моим «пекуном?» И всегда у всех детей есть «пекуны»?

Снова взрыв хохота. Тошин платок, прицепленный сзади, конечно, уже предназначен был для изображения «пекуна» Канарейкина.

Этот забавный инцидент вызвал в Тоше рисовальную горячку, и «пекун» стал изображаться во многих экземплярах, но, по-видимому, ни один не мог удовлетворить требованиям маленького автора. Все «пекуны» были уничтожены.

— Чего ты теперь все рвешь свои рисуночки? — пристала я к нему.

— Так, — отрезал он коротко и надулся.

— Что ж это будет? Ты все будешь рвать свои работы, зачем же ты учился?

Тут посыпались с моей стороны упреки (заслуженные или нет — судить не берусь). Я требовала работы, удовлетворяющей его или нет, — это мне было все равно.

— Да они мне все противны, эти рисунки.

— Ну, скопируй что-нибудь, — прервала я его, — ведь, не выжмешь из себя удачных рисунков насильно.

— А что мне копировать? — апатично процедил он сквозь зубы, устремив унылый взор в пространство.

Я предложила ему просмотреть хорошие альбомы, а что ему приглянется, то и скопировать.

— А где я хорошие альбомы найду? — уж окончательно посоловев, буркнул он в нос.

— Пойдем к Н. Н. Ге! — подзадоривая его, воскликнула я.

Пошли. Нашел Тоша «даму в белом атласе» нидерландской школы; она ему очень понравилась. Мы забрали эстамп с собой. Тоша засел за работу. Сначала ее чуть-чуть не постигла участь последних жертв Тошиного гнева, но я энергично запротестовала, не обращая внимания на его воркотню: я требовала, чтобы он закончил «даму в белом атласе».

— А тебе что, кончу я ее или нет?.. — злобно огрызнулся Тоша.

— А то, что она мне страшно нравится, а тебе балованного барчонка разыгрывать вовсе не к лицу, — не менее злобно накинулась я на него.

Мы смерили друг друга гневным взором...

В конце концов, Тоша покорился, но моего деспотизма он не забыл. Копия была благополучно окончена карандашом на простой серой бумаге. Я искренно любовалась, восхищалась ею без всякой натяжки: он заметил бы

«педагогическую» похвалу, не имевшую никакой цены в его глазах. Его художественный рост вполне уже обозначился, и я это выразила ему убежденно, без колебания. Видимо, мое горячее отношение его воодушевило — он принялся за новую работу. Со свойственным ему рвением он сидел над нею долго, сосредоточенно, серьезно чертил в своей каморке, никому не сообщая ничего о своем новом детище. Раз вечерком он подсел ко мне, как будто конфузясь, сунул мне большой лист опять-таки простой серой бумаги с каким-то рисунком и притаился, еле дыша, в стороне, следя за мной испытующим взглядом. Взглянув на протянутый мне лист, я оторопела, ничего не могла произнести: рисунок тронул меня до слез! Изображена была сцена обручения Йосифа с девой Марией. Это была оригинальная Тошина концепция. Вся душа его, чистая, детски-наивная, отразилась в святом лике юной Марии, почти девочки, но девочки гениальной.

Я уж не восхищалась громко; молча, в умилении сидела я неподвижно. Он понял меня.

Вот этого сдвига ждала я в Абрамцеве, верила, что он скажется, неминуемо прорвется, только внешние причины затормозили его проявление, — и вот... Тоша нашел свое «я», и это «я» было высшего порядка.

— Вы, конечно, унаследовали у своего знаменитого батюшки музыкальный талант?

Тоша молчит, засунув руки в карманы своей охотничьей куртки.

— Ну, музыку-то вы любите, наконец?

Тоша молчит.

— А в Бога вы верите, молодой человек?

Молодой человек ухмыляется и продолжает молчать. Этот своеобразный диалог происходил у меня в комнате между Тошей и Феофилом Матвеевичем Толстым, в то время всем известным своими несуразными музыкальными

критиками. Он пришел посмотреть на сына своего высокочтимого «врага», как он заявил, войдя к нам в комнату, и уверял, что сын Серова не может быть похож на обыкновенного мальчика.

— Ведь, он, Серов, был человек необычайного ума! А я вас вот каким ма-а-леньким знал, — неожиданно пресек он свою высокопарную речь, показывая руками, какой Тоша был маленький.

Последний стал сердиться и отвернулся. Уж не впервые пришлось ему слышать эту ненавистную фразу:

— Что он у вас всегда такой? — Ф. М. обратился уж ко мне самой.

— Всяко бывает.

— Есть у него какие-нибудь таланты, способности? — кипятился старик.

— Никаких у меня талантов нет, — выпалил Тоша и убежал.

Я поспешила успокоить Ф. М. насчет талантов моего сына, сообщив ему о необычайной склонности его к живописи.

Старик оживился.

— Ага, я так и знал... ведь, у Александра Николаевича было замечательное дарование к рисованию. А как сын его напоминает! Руки совсем его, ироническая улыбка... удивительно! Ну, покажите-ка его работу, — пристал ко мне Ф. М.

Без Тошиного согласия я не решилась удовлетворить требование моего неотвязчивого гостя, а Тоша уперся: «нет у меня ничего, талантов нет никаких».

Так ничего и не показал.

Наконец, наступило роковое время — надвинулся школьный вопрос. Для Тоши началась пора страды, пора всяких злоключений. Куда отдать? После ряда колебаний, совещаний остановились на учебном заведении Мая, чтобы сохранить знания по иностранным языкам, которыми Тоша

владел довольно свободно. Собственно говоря, я не помню ни единой беседы, никакого сообщения, ни малейшего впечатления, ни мысли, — ничего, вынесенного Тошей из этой школы, будто школьная жизнь и не началась. Отчасти причиной тому была действительная безцветность ее, отчасти же внешкольные события сильно захватили сына и по обыкновению — «всего», безраздельно.

Тоша крепко сдружился с двумя мальчиками несколько старше его; были они из интеллигентной семьи, мне хорошо известной. Не успеет он из школы вернуться, как таинственно исчезает со вновь приобретенными друзьями. На мои вопросы, чем он занят, куда скрывается, — все тот же ответ:

— Ах, мама, оставь, я не могу сказать!

В глазах, в интонации голоса столько добропорядочности, что о чем-нибудь сомнительном и думать нельзя было. А все-таки... Куда он пропадает? На Тошину натуру налегать было очень рискованно; узнай я что-нибудь угрожающее для него, я приняла бы решительные меры; пока я была только заинтересована, заинтересована как появлением, так и исчезновением неизвестных мне пакетиков. Тайна открылась, наконец, совершенно случайно. Как-то раз появился снова секретный пакетик; за обедом слышу — катится что-то... еще и еще... Тоша краснеет, спешно подбирает какие-то красные шарики. Всматриваюсь — мороженая клюква!

— Откуда у тебя клюква?

Молчание.

— Ну?!

— От торговки на базаре.

— Ты зачем же купил клюкву?

— Я не купил...

— Что ж, она подарила тебе ее?

Продолжительная пауза.

— Я ее украл.

Лицо Тошино было как бы проникнуто верой в свою правоту. Он твердо глядел мне в глаза.

— Ты, что же, готовишься в воры?

— Нет, — храбро ответил он, — я дал обет...

— Воровать?

— Служить божеству.

Просто, без всякой рисовки сорвалось признание, которое видимо не легко было сделать. Я сознавала, что имею дело с чем-то серьезным, растерялась, струхнула на мгновение.

— Зачем божеству именно клюква нужна?.. — спросила я с любопытством, без малейшей иронии, слегка волнуясь.

— Не одна клюква, кто что принесет в жертву...

— Вас много жертвователей?

— Четверо.

— Как же вы жертву приносите?

— Сжигаем одну половину.

— А другую?

Молчание. Я намеревалась было обратить все в шутку.

— Сами съедаете? — рассмеялась я.

Тоша насупился.

— Это секрет, — обиделся он.

— Послушай, я не хочу проникать в твои секреты, но позволь мне, об одном прошу, заплатить торговке за ягоды...

— Нельзя, нельзя! — перебил он меня тревожно.

— Отчего нельзя?

— Жертва не настоящая будет.

Схватил фуражку, клюкву, и был таков!

Виделась я с его «жертвоприносителями»; они ни единым словом не обмолвились. Скоро тайна открылась сама собой и довольно прозаично: пришел дворник из соседнего дома и грозился «всех озорников отвести в участок, коль они еще раз будут мусор жечь на задворках». Мои

«огнепоклонники» были сражены! После такого нарушения их религиозного культа они решились мне открыть разные любопытные подробности о сооружении алтаря из кирпичей, о сжигании одной половины добычи. Куда девалась другая, так и осталось для меня покрыто мраком неизвестности. Я только удивлялась, как это дворник терпел в течение нескольких месяцев такое необычайное жертвоприношение около мусорных ям (положим, это происходило на третьем дворе), — или часть жертвы шла на ублажение дворничихи?

Отвлечением от школы служила отчасти моя домашняя обстановка. Как раз об эту пору одна очень талантливая чета появилась на музыкальном горизонте — Павел Иванович и Мина Карловна Бларамберг. Оба образованные, развитые, культурно-воспитанные молодые люди заполонили все мое существование, и музыкальная волна захлестнула мою жизнь. Материнские обязанности несколько отошли на второй план: музыка, музыка во всех видах огласила мои стены. Бларамберги приехали из Брюсселя, где она обучалась пению у г-жи Виардо (дочери); а П. И. окончил там своего «Демона». Музицировали утром, музицировали вечером, ночью... словом, утопали в музыке! Вот когда Тоша ознакомился впервые с русскими романсами, которые горячо, умно исполняла талантливая Мина Карловна. Он заразился нашим артистическим увлечением, его музыкальное развитие заметно двинулось вперед. Где уж пансиону Мая было тягаться с нами! Тоша любил музыку и был чрезвычайно сведущ в музыкальном искусстве; его критике можно было довериться вполне, — ведь, он с самой колыбели начинялся музыкальными впечатлениями! Способности же его были средние, он во всю жизнь сумел подобрать единственную мелодию, а именно хор одалисок из оперы «Юдифь», и то без сопровождения.

Я еще вернусь к Бларамбергам и Тошиным музыкальным занятиям; теперь же прерывать последовательность моих сообщений нахожу неудобным.

Итак, пансион Мая ничем не запечатлелся в моей памяти; единственное, что уцелело в ней, это — болезненный страх за здоровье сына, которое стало явно слабеть. Проявлялись симптомы более или менее зловещие, имевшие впоследствии большое влияние на его настроение.

Открылось самое обыкновенное недомогание ушей, не отразившееся пока на слухе, но сильно раздражавшее его все время из-за вечных промываний и из-за угроз врачей, что он оглохнет, если не будет беречься, так как слуховые аппараты его не особенно надежны. При этом появился горловой кашель, не поддававшийся никаким ингаляциям, никаким внутренним средствам. Врачи советовали переселиться хоть на время на юг; климатические условия Петербурга оказались не особенно благоприятными после Мюнхена и Парижа.

Нарушилась вся моя воспитательная схема, я запуталась окончательно. Тошин школьный возраст, культивирование его яркого таланта, вечное опасение, с одной стороны, чтобы он не был заглушен общеобразовательной программой, с другой — чтобы налегание на чисто-художественное воспитание не вызвало нежелаемой однобокости. А тут явилась, сверх всякого ожидания, забота о его здоровье. Что делать, к кому обратиться за советом в этой сложной воспитательной проблеме?

Чтение некролога в Абрамцеве прошло не бесследно: молодому репетитору сыновей Мамонтова, Василию Ивановичу Н., оно запало в душу, и с тех пор между нами завязалась горячая дружба. Он был пятью годами моложе меня, но, одаренный необычайной чуткостью, отзывчивостью, он понимал меня с первых слов. К нему я обратилась с тревожившими меня до болезненности вопросами. Ответ не замедлил прийти, телеграмма гласила кратко: «переезжайте с сыном в Киев». Обстоятельное письмо последовало с подробным изложением всех преимуществ Киева для моего сына.

Климатические условия, подходящие вполне; гимназии не хуже петербургских; с этого года открываются петербургским воспитанником Академии классы по живописи, все-таки кой-какие шансы — если не кое-что приобресть, то, по крайней мере, ничего не утратить. Кроме того, предлагается помощь друга в дальнейшем воспитании Тоши.

Мы переселились в Киев.

VIII. Киев

Тоша быстро поправился и поступил в гимназию. Конечно, она не была столь бесцветна, как петербургский пансион; напротив, у меня крепко держатся в памяти беседы с Тошей по поводу этого учебного заведения.

— Тебе здесь больше нравится, чем у Мая?

— Еще бы! В 1,000, 1,000 миллионов раз больше!

— Да, ведь, говорят, директор дерется.

— Так что ж, что дерется, и мюнхенский линейкой больно бил, а я любил школу, — директор за вихры отдерет, потом становится добрым-предобрым!

Тоша весело хохочет.

— Да за что он за вихры дерет?

— Мало ли за что. Вот я нашел уголек в коридоре и на стене нарисовал директора. Да так похоже... хохол его так и торчит, нос огромный...

— Тоша! — остановила я его в ужасе, а он, сверкая глазенками, продолжает, покатываясь со смеху:

— Все мальчики сбежались, кланяясь стене, кричали: «Иван Иванович, а Иван Иванович[94], простите, больше не будем!»

Тоша представил директора, как тот нечаянно подкрался и, увидев свое изображение на стене, рассерженно процедил

[94] Имя подлинное забыла.

сквозь зубы: «Э, да ты вот каков, Серов!», постоял, постоял перед портретом, а затем принялся за Тошин вихор.

Когда Тоша рассказывал об этом инциденте, его веселость дошла до крайней необузданности, и неоднократное повторение фразы: «Э, да ты вот каков, Серов!» было произнесено с таким неподдельным юмором, что я заразилась, наконец, его безумным смехом и проглотила, конечно, подвернувшееся было филистерское нравоучение по адресу Тошиных проказ.

Когда подобных проказ, занесенных в «черную» книгу, накоплялось изрядное количество, меня повесткой вызывали в гимназию.

— Я не знаю, что мне делать с вашим сыном, вот полюбуйтесь, — встречает меня обыкновенно директор, достает «черную» книгу поспешно перелистывает весь реестр грешников, наконец, натыкается на фамилию «Серов». — Так вот-с! № 1 — нарушил порядок в классе, вытаскивая клопа из чернильницы. Ведь, все повскакали со своих мест, — на что это похоже? Ну, Серов тащит клопа, потом Иванов, а, наконец, все бросятся за клопами... это порядок?

Директор задыхался от волнения.

— А зачем клопы водятся в классе? — пыталась я вставить.

— Уж это не мое дело, спросите сторожа.

— И что же, мой сын был за это наказан?

— Конечно. Теперь взгляните, — директор выволок из шкафа несколько тетрадок, — у нас установлено правило, чтобы обложки на книгах и тетрадках сохранялись в чистоте, без клякс, без рисунков, без текстов. Это что? — Он гневно ткнул пальцем в обертку одной тетради. — Где это он видел, я вас спрашиваю, где? А вы уверяли, что он за границей воспитывался! Хороша заграница!

Он придвинул тетрадь.

— Как где он видел? — засмеялась я, залюбовавшись на рисуночек, — в картинных галлереях: знаменитый Теньер мало ли трактовал подобные сюжеты?

Директор был, вероятно, действительно добрейшим существом; с любопытством вгляделся в рисуночек: ребенок так естественно, так деловито сидел на суднышке и усердно хлопал в ладошки!

Тоша был привязан к своей гимназии, главным образом, по товариществу: он нашел в ней подходящих товарищей, скрасивших его одиночество вне школы.

Василий Иванович устроил нас в очень милой семье инспектора народных училищ. Сначала мы чуждались друг друга, но мало-помалу стали сближаться и таким образом положили начало тесному кружку из детей приблизительно Тошиных лет. Он переживал как раз тот переходный возраст, которого я всего более опасалась: обычные Flegeljahre страшили меня неимоверно. Эти роковые годы служат предметом особой заботливости каждой добропорядочной семьи, — с опаской следят родители за своими подростками-детьми, особенно, когда связь между семьей и учебным заведением не особенно тесна. Я всего более надеялась на наш домашний кружок, на товарищество хозяйских детей, хорошо мне известных, а особенно уповала я на В. И., с которым я вступила в гражданский брак.

Он был человек твердых убеждений, которые он неуклонно и широко применял в жизни; понятно, влияние его должно было благотворно действовать на сына моего именно с этой стороны, со стороны этической. Впрочем, В. И. уверял, что у Тоши редкая целомудренная натура, что она предохранит его от всякой грязи житейской, от нездоровых пороков.

Что касается нашего детского кружка, то его единственной миссией было внести здоровое веселье в жизнь

детворы: пели хоры, играли маленькие комедии; Тоша пристрастился к ним и выказал недюжинные комические способности, зато пение под моим руководством не клеилось у него; сколько народа мне удалось обучить музыкальной грамоте, — сын мой остался безграмотным, даже нот не знал. Уже когда он был взрослым, его внезапно обуяла охота изучать музыку; он приобрел скрипку, стал обучаться у г. Безекирского. Дело не пошло, — скрипка была скоро заброшена! Слушать музыку Тоша умел — разумно, внимательно слушал.

В Киеве В. И. пожелал ознакомиться с произведениями Вагнера; я охотно исполняла весь цикл «Нибелунгов», Тоша частенько примащивался к роялю и слушал без устали.

Приезд Мины Карловны яркой полосой осветил нашу киевскую жизнь; она привезла массу романсов, песен, оперных отрывков и исполняла их бесподобно.

С живописью дело не двинулось вперед, хотя Тоша поступил в класс рисования к г. Мурашко. Я не горевала об этом, — жизнь его сложилась так нормально, так содержательно.

Мягкий, теплый климат, красивая природа, замечательно привлекательный город, благодушный народ — от всего этого веяло такой гармонией, такой чисто-южной благодатью, что отсутствие излюбленного искусства не особенно было заметно, и Тоша не скучал по нем. Изредка всклоченная голова какого-нибудь монаха или заброшенный монастырь вносились в столь же пустынный альбомчик.

С этой стороны общество В. И. не могло поощряюще влиять на Тошу, зато их близкое товарищество благотворно действовало на его общее развитие, на серьезное отношение к жизненным вопросам.

Киев исправил однобокость в Тошином воспитании, несколько уравновесил его артистическую натуру. Появление маленького существа в нашей семье прибавило еще

более теплоты и гармонии. Для Тоши это было ново, непривычно: он не имел ни братьев ни сестер.

IX. Снова Москва

Два года длилось наше мирное, убаюкивающее существование в Киеве... всего два года! В. И. попался в одной политической истории, последствием чего была высылка из Киева. К лету я всей семьей поехала к нему; внезапно разразился в том краю дифтерит, и В. И. назначили там эпидемическим врачом. Снова предстояла ломка, большая перемена всей жизни, снова пошли совещания... Я поспешила с ребятками покинуть эту злополучную местность. Мы с Тошей так стосковались по музыке, по живописи, по артистическому люду, что, не сговариваясь, решили поехать в Москву: мы изголодались артистическим голодом.

В Москве Тоша первым делом умчался тотчас же к Репину: он был счастлив, словно к берегу причалил после долгого плавания, долгого пребывания на чужбине.

Репины встретили его, как близкого родственника, пригрели, обласкали. Снова хождение в ателье, снова прогулки с рисуночками в папках, посещение выставок, знакомство с художниками. Тоша ожил, зажил «своей» жизнью.

Моя же «оскудела» в настоящем смысле этого слова. Измучила меня и ссылка В. И., и тяжкая болезнь маленького сыночка, которого думала спасти быстрым отъездом в Москву, и неоконченная моя опера[95], и влечение «в народ», получившее сильное подкрепление в лице В. И., влечение, которому не предвиделось скорого осуществления, — все вместе создало тяжелую атмосферу тоскующего человека. Я была счастлива, что Тоша нашел себе «свою» жизнь, но невольное его отчуждение от меня сгустило еще более

---

[95] «Уриель Акоста».

мрак... К тому же опять стал ребром проклятый вопрос: в какую гимназию поступать Тоше?

Он неохотно подчинялся моему непоколебимому решению продолжать общее образование до 16-летнего возраста, когда можно будет прямо перейти в Академию Художеств. Он уступил, наконец. Началось мучительное время: учение нехотя, без интереса, без внутреннего удовлетворения. Тоша рвался на простор, в широкий свет; круг знакомых у него расширился, и встреча с Праховым, известным знатоком искусства, не могла не отразиться на таком впечатлительном существе, каким был Тоша. Прахов его очень высоко ценил, предсказывал ему будущность художника значительной величины.

У Мамонтовых Тоша был своим человеком, а около Саввы Ивановича стали группироваться московские художники; лучшие силы того времени нашли в его доме гостеприимный приют, радушный прием. Тошины музыкальные запросы были вполне удовлетворены знакомством с семьей Анатолия Ивановича Мамонтова; в его доме культивировалась камерная музыка, до сей поры мало известная моему сыну. Кроме того, что она обогатила его музыкальные знания, она приковала его к «Анатольевичам», тем более, что один из сыновей, готовившийся в художники, близко сошелся с ним.

Об эту пору Репин ему заказал копию с маленькой картины Шварца[96]. Тоша получил первые заработанные 50 руб. и, что гораздо было важнее, обратил на себя серьезное внимание знатоков: копия удалась ему вполне. Нельзя сказать, чтоб этот успех приблизил его к гимназии; к тому же представление о ней сопровождалось нудным угрызением совести, сознанием своей виновности передо мной. Удивительно ли, что гимназия стала предметом

---

[96] Оригинал в Третьяковской галерее. Копия находится у Д. В. Стасова.

наших раздоров, наших пререканий? Притом признание его таланта, его симпатичности — все вместе не могло не повлиять на него в смысле отчуждения от гимназии.

Раз меня пригласили Мамонтовы к себе на званый вечер. Приезжаю. Толпа гостей у эстрады, весело улыбаясь, восторженно встречает какую-то мне неизвестную балерину. Она под вуалью любезно раскланивается; потом пошли обычные «перелеты», battement des pieds и всякия другие балетные манипуляции. По заключении танца — гром аплодисментов.

Подходит Е. Г. и со своей милой улыбкой обращается ко мне:

— Вам нравится балерина?

Толпа прихлынула ко мне.

— Н-да, — ответила я, недоумевая, почему гости заинтересовались моим ответом.

— Вы не знаете, кто эта танцовщица? — продолжала Е. Г.

— Не знаю.

— Не знаете? Да, ведь, это Тоша!..

После подобных вечеров у кого хватит мужества пойти долбить латынь?

Уж меня перестали тревожить приглашениями пожаловать к директору для объяснений в гимназию, — ко мне классные наставники приходили совещаться, какие принять меры пресечения, и пр.

Оказалось, Тоша от меня скрывал, что он частенько пропускал уроки в гимназии.

Внезапное заболевание уха временно прервало нашу будничную жизнь. Началось продувание, промывание, в ухе образовался внутренний нарыв, окончившийся прободением барабанной перепонки, врачи пугали окончательной глухотой, если не будет беречь другого, здорового уха. Тоша совсем пал духом, захандрил и в отчаянии набросал рисунок с краткой подписью: «Я оглох». Долгое

время я не могла смотреть без слез на этот клочок бумаги, и сейчас живо представляется мне выражение изможденного лица, искаженного болью, невыразимым страданием... Тщательно берегла я рисуночек, он погиб в пожаре вместе с другими драгоценными реликвиями[97].

Так или иначе, болезнь нас снова сблизила; дружески, по-прежнему переговорили мы о его занятиях, решили их дотянуть в гимназии до поступления в Академию — оставалось всего полтора года.

Отправилась я к директору гимназии, прошу его отнестись поснисходительнее к моему сыну, дать возможность окончить 4 класса, чтобы потом можно было перейти в Художественную Академию.

— И самое лучшее! Он, по всей вероятности, будет художником. Все его тетрадки изрисованы и — я вам должен сказать — весьма талантливо, весьма! Мне преподаватели жаловались, что наказывать его невозможно: стоит в углу и рисует портреты учителей, да так удачно, что те, забывая свои роли карателей, выпрашивают на память свои портреты у наказанного. Отчего вы его сейчас не хотите поместить в Академию?

— Там до шестнадцати лет не принимают...

— А! Ну, мы сделаем все, что от нас зависит.

Наступает затишье. Тоша сидит дома: долбит латынь. Тысячу раз я себя спрашиваю: зачем ему эта ненавистная латынь? — «А что делать, что?» одолевают терзающие вопросы. Против репетиторства Тоша решительно восстал.

Так прошло несколько месяцев; казалось, как будто учение наладилось. Вдруг в один прекрасный день неожиданно является М. К. Бларамберг, встревоженная, взволнованная.

— Слушай, Серовушка, давай спокойно обсудим Тошино положение...

---

[97] Портрет углем Антокольского, зимний ландшафт моей деревни.

— Что случилось, несчастие какое-нибудь?

В дверях робко проскальзывает безмолвная тень.

— Ничего особенного, ты только не волнуйся! Тоша получил единицу за латынь и не хочет возвращаться в гимназию. Тебе тяжко, я понимаю, да и ему нелегко, войди в его положение, — горячо ходатайствовала она за него, — он боялся тебе об этом сообщить, просил меня уладить это дело с тобой.

Тоша стоял сконфуженный, но твердая решимость светилась в глазах. Наступила нудная тишина.

Я только что прочла «Историю моей жизни» Жорж Занд, с жадностью глотала страницы, относившиеся к борьбе с коллежем из-за сына, и крепко зарубила себе в памяти ее слова: «если школа должна встать стеной между мною и сыном моим, пусть лучше он останется необразованным».

— Что же ты сейчас намереваешься делать? — обратилась я к Тоше.

— Пойду к Илье Ефимовичу, посовещаюсь с ним.

С этими словами он стремительно бросился вон из комнаты.

Гимназический вопрос был решен.

«Возьму хороших учителей, пусть дома подучится», старалась я себя успокоить, но не верила в сбыточность этого плана.

— Слава Богу, — воскликнула Мина Карловна, ликуя, — как я рада, что все обошлось благополучно!

Если бы она была свидетельницей разговора моего с Валентином Александровичем через тридцать лет, когда он меня горько упрекал за небрежное отношение мое к его образованию, она не ликовала бы...

Наступило время тягостного ожидания. По совету Репина решено было ждать утверждения Ильи Ефимовича профессором Академии Художеств, а тогда начинать хлопотать о приеме Тоши. Последний изнывал от нетерпения,

ожидая срока, когда можно будет подать прошение. Я с выходом Тоши из гимназии как будто сошла с рельсов, совсем растерялась и также погрузилась в ожидание, точно кроме Академии все пути оказывались отрезанными. К счастью, подвернулась поездка Репина к Днепровским порогам, куда Тоша его сопровождал. Эта чудная поездка в обществе крупного художника была поворотной точкой в росте моего сына — он повзрослел, возмужал. Это была страница из жизни уже не детской; гимназическая страда была забыта, она не мутила более существования подрастающего художника, талантливость которого не только заметно проявлялась, но прямо ключом била. Обычная формула в наших беседах с ним: «когда ты будешь художником» теперь была заменена другой: «ты, как художник» и пр.

Репин получил, наконец, ожидаемую профессуру; благодаря этому назначению, наши житейские колесики получили надлежащий толчок, и запутавшиеся узлы стали, по-видимому, распутываться. У меня родилась дочка; В. И., будучи переведен на другое место, просил привезти ему детей. Исполнив его просьбу, я поспешила к Тоше в Петербург для подыскивания ему лучших учителей.

Настала светлая полоса в нашей совместной жизни, подобрался прекрасный учительский персонал, уроки регулярно установились. Тоша стал увлекаться чтением, даже изъявил желание учиться по-французски. Забавно выразилось это желание. Раз навестила меня г-жа Корсова (жена известного московского певца); Тоша внимательно прислушивался к нашему разговору и по уходе ее заявил, что, если с ним занялась бы г-жа Корсова, он стал бы усердно учиться по-французски, — так она его пленила своим мелодическим голосом и чудным выговором. Ее речь так непохожа была на парнасский обычный говор, которого он особенно недолюбливал.

— Как я хотел бы говорить, как она! Вот с кем я бы стал заниматься; ты не веришь, а я знаю, что стал бы.

Немедленно отправилась я к г-же Корсовой, передала ей разговор мой с сыном. Она от души рассмеялась, симпатично отнеслась к Тошиному энергичному заявлению и назначила часы для занятий французским языком.

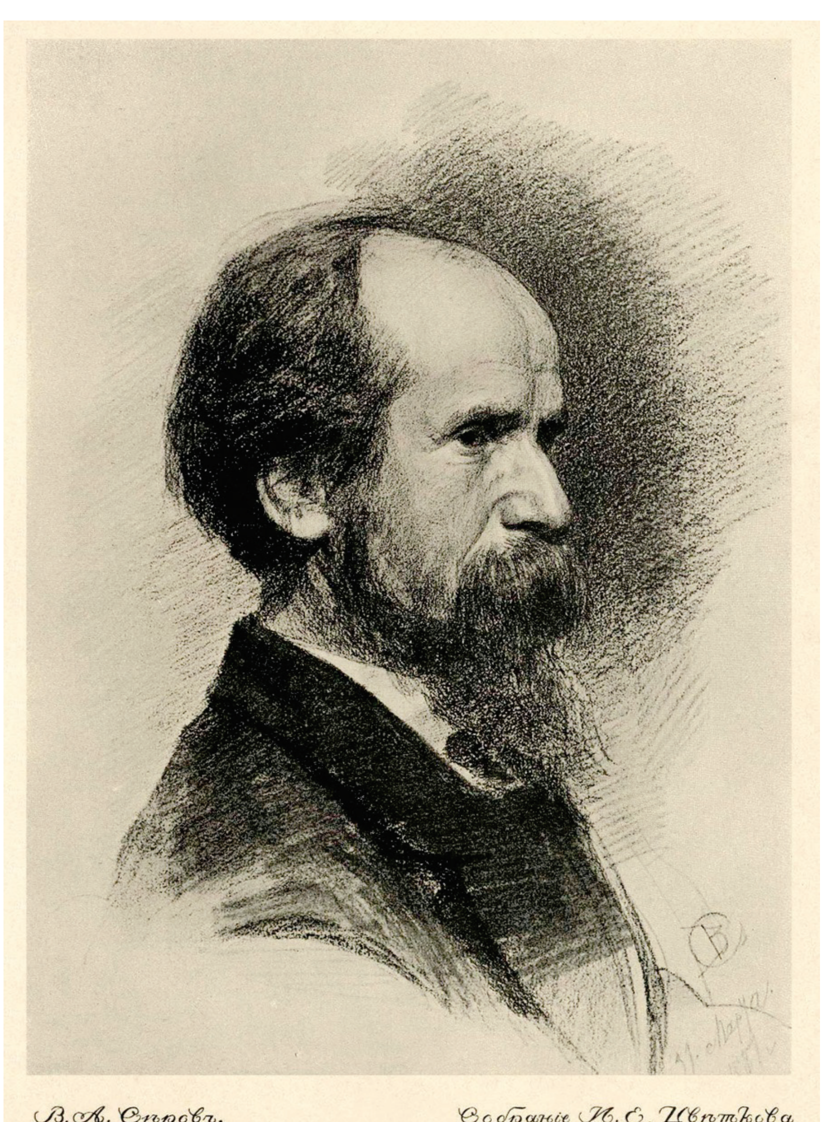
— Ah, mon Toschà! Il est vraiment charmant, ce cher Toschà.

С этими словами она весело проводила меня в переднюю и на другой день явилась уже в качестве учительницы, окончательно очаровав ученика своей простой, изящной речью.

Наша жизнь протекала мирно, без дисгармонии, хотя в развитии художественной стороны заметна была некоторая заминка. Оказалось, занятия искусства были несовместимы для Тоши с успешным изучением «общеобразовательных» предметов. Знакомые у нас оказались общие; возобновились прежние связи с Потехиными, но теперь молодое поколение в силу своих талантов перетянуло интерес все еще существующего кружка на свою сторону. Еще очень юный племянник Потехина — Аренский и Тоша (почти одного с ним возраста) теперь представляли собой ярко светящиеся точки в кругу их многочисленных близких знакомых, родственников, посетителей. Долго, уж по привычке, вероятно, следили мы с Потехиными шаг за шагом с родственным усердием за блестящими успехами двух жизней и часто проводили параллель между чистыми юношами, поглощенными своим артистическим призванием безраздельно, совершенно чуждыми каких-либо банальных увлечений.

Насколько мне известно, в Петербурге дом Потехиных был первым, приветствовавшим Тошу, как будущего замечательного художника; может быть, светлая память, сохранившаяся об отце, помогла высоко ценить его сына.

Тем более следует отметить драгоценную чуткость семьи Алексея Антиповича, что Тоше не сразу удалось пробиться в Петербурге; его там долго чуждались, и антагонизм между Петербургом и Москвой по отношению к нему обнаруживался довольно явственно.



В. А. Серовъ.

Собраніе И. Е. Цвѣткова въ Москвѣ.

П. П. Чистяковъ.

(Рисунокъ 1881 г.)

Наконец, наступил вожделенный миг. Тошу приняли в Академию, хотя он еще не достиг 16-ти летнего возраста. Сразу жизнь его перевернулась: к научным предметам снова явилось небрежное отношение, зато комнаты наши заполонены были этюдами разных размеров, разных видов, и повсюду красовались холсты с голыми телами. Изображения натурщиков стали мне мерещиться даже во сне. Весь облик Тошин, как физический, так и нравственный, изменился сразу. Его самостоятельность сказалась энергично в самой определенной форме — он заявил категорически, что желает: 1) жить отдельно, 2) жить на свой счет; всякое вмешательство в вопросе об учении было решительно отвергнуто. Нашел себе заказ в одном книжном магазине, где требовались рисунки для иллюстраций по ботанике. Удовлетворив его требования, насколько это было в моей власти, я почувствовала, что мои материнские обязанности прекратились, и с переездом Тоши в отдельную комнату, нанятую поблизости от Академии, я тотчас ринулась в народ для осуществления задачи всей моей жизни: перенести музыку в деревню.

Первый опыт был сделан в Сябринцах, Новгородской губернии.

Там, где свил свое гнездышко Г. И. Успенский, там, — думалось мне, — народ откликнется наверно на мое немудрящее дело.

Итак, мы пустились в путь, каждый по своей дороге, не мешая друг другу.

Академия захватила Тошу всецело, безраздельно и это все время пребывания его в ее стенах.

В тот момент, когда он почувствовал себя неудовлетворенным, он резко оборвал нить своего ученичества.

Кругом преобладало глубоко-скептическое отношение к Академии, к ее неподвижности, безжизненности, особенно последнее ей ставилось в вину.

Молодые талантливые художники сплотились под знаменем «передвижников» и страстной борьбой всячески выражали свой протест против рутины, против академической затхлости. В момент поступления Тоши бурливость воинственных выступлений затихла, выработалась строгая критика без запальчивости, что вполне соответствовало прирожденным свойствам моего сына, очень рано обнаружившимся и красною нитью проходящим в течение всей его жизни.

Помню его увлечение профессором Чистяковым; он был еще слишком юн, он не сумел оформить зарождающуюся внутреннюю переработку художественных взглядов, но что-то новое, незрелое прорывалось у него наружу.

Быть может, я ошибаюсь, но явилась в нем какая-то «трезвенность» в оценке Репина, которая впоследствии разрослась до полной розни. Я, понятно, говорю о розни на художественной почве: к человеку, Илье Ефимовичу Репину, он сохранил теплое — я скажу, родственное отношение до самой могилы.

Эта близость во многом проявлялась у Тоши даже в самой живописи. Знаменитые репинские мазки, репинский реализм ему часто ставили на вид. Далее выяснится, как то новое, что так неясно, робко, почти намеками высказывалось им в эту эпоху его художественного развития, получило сильную поддержку в кругу его товарищей, юных, крупных талантов, художников, а современем стало проявляться твердо, ясно в его собственных произведениях.

X. Семья Симоновичей

До своей женитьбы, до семейного собственного очага Тоша искал уюта, теплоты в чужих семьях, отогревался у чужих очагов. Я не могла ему создать постоянной семейной обстановки; мы переживали вместе недолгие хорошие моменты; но отсутствие дара, необходимого для поддер-

жания священного огня на алтаре семейственности, и склад всей моей жизни лишили сына моего этой основы детского счастья (когда семья сгруппировывается при нормальных, благоприятных условиях). Между тем Тоша неуклонно льнул к семейственности. Непременным условием была, конечно, соответствующая этому высокому культу жрица, т. е. женщина, не только производящая на свет Божий своих детенышей, но вносящая в брак гармонию, красоту и нравственную уравновешенность. Таков был идеал В. А. Женщин с нажимом он не переносил; ему было все равно, к какому столетию, десятилетию ни принадлежала эта женщина с крупной индивидуальностью, но если она представляла из себя элемент давящий, сознательно или стихийно, эта женщина была ему не по нутру; он мог отдавать должную дань ее заслугам, но сам невольно отдалялся от нее, и подобные женщины не вызывали в нем ни чувства дружбы ни поклонения.

Первый очаг, отогревший его деликатную детскую душу в самом нежном, ребячьем возрасте, был риммершмидтовский уголок на Изаре, с матерью во главе, воспитанной в чисто-германском духе и создавшей вокруг себя милую, культурную, сердечную атмосферу.

Дальнейшим оазисом для Тоши служил мамонтовский дом с чисто-русским широким размахом. Представительницей этого семейного очага была Елизавета Григорьевна, совершенно не соответствовавшая «размашистости» окружающей обстановки: женщина с огненной душой, она этот огонь зарывала глубоко под непроницаемую оболочку феноменальной сдержанности, дабы никто не смел заглянуть в ее святая святых. Тоша-ребенок бессознательно уловил эту силу «без нажима», преклонился перед нею, не ощущая ни малейшего давления. Это — тайна крепко верующих натур: приковывать беспредельно, без критики,

без подтачивающего сомнения, — свойство наших славянских доблестных женских натур во все века, во все эпохи.

Последнее пристанище уже юноши-Тоши имело громадное значение в его жизни. Я говорю о семье С. Семья эта играла преобладающую роль в период формировки его характера, имела огромное влияние на склад его убеждений, принципов («их у меня мало, но зато я их крепко придерживаюсь», — говаривал он часто).

Главой этой семьи был врач, человек твердого закала в смысле борьбы за убеждения, за свои социальные верования. Он был суровый фанатик, но фанатизм его смягчался младенчески-чистой, наивной душой. Жизнь его сложилась оргинальнейшим способом. Будучи поборником всех передовых идей своего времени, он тяготел к патриархальному — скажу даже, к библейскому складу жизни. Семья составляла коренную суть его существования, он рано женился, и многочисленность ее поразительно контрастировала с юностью главаря своего, а главное — она поражала необычайным идеализмом среди самых гнетущих злоб дня. Что-то высокое, честное, внушающее безграничное доверие, трогало всех приходивших с семьей в какое-либо соприкосновение.

Сам С. предъявлял к обществу нравственные требования, часто трудно выполнимые; зато жена его на своих плечах находила возможность вынести всю трудность этой задачи: высокие требования мужа согласовать с условиями жизни — при вечной нужде в материальных средствах, при усиленном умственном труде, при необычайной жажде приобретать сведения, которую она умела утолять при всяких невзгодах. Все это вместе создало из нее совершенно особенный женский тип, который Тоша сумел оценить в достодолжной степени. Оба супруга были яркими выразителями 60-х годов, верили в глубину значения этой эпохи, богатой содержанием умственным и этиче-

ским. Вот у этих «шестидесятников» росла семья — источник их радостей, их печалей. Как широко они понимали воспитательное свое значение, явствует из того, что без всякого навязывания своих принципов, сложившихся у них в неустанной борьбе за сохранение этих принципов на желаемой высоте, семья совершенно самобытно развивалась, и получилась из амальгамы эстетических течений (одна дочь была тогда скульпторшей, другая музыкантшей), научных тенденций при культивировании высокой гражданственности — получилась своеобразная милая семья, в которой подрастали жизнерадостные прелестные молодые девушки.

Вот где Тоша нашел себе свою среду, свой очаг, свои душевные привязанности. Одна из этих молодых девушек, воспитанница семейства С., росшая вместе с их дочерьми, сделалась впоследствии женой В. А. Здесь, в этой семье, довоспитался он, дорос, и считал ее, эту семью, своим нравственным термометром. Здесь он допускал анализировать свои поступки, часто и проступки, здесь он делился своими радостями, удачами и часто своей хандрой. Было кому выслушать, кому пожалеть, кому приласкать[98].

С. умер, когда семья не успела еще опериться. Тоша этот период оперенья переживал вместе с молодыми своими сверстницами; вместе они доискивались ответов на нерешенные вопросы, вместе стали задумываться о заработке и храбро шли навстречу разным житейским невзгодам.

---

[98] Помню, как — когда Тоша возвращался из Москвы (куда частенько уезжал «встряхнуться») — мы все гуртом и в одиночку пробирали его за высокомерие, требовательность и обидное глумление над людьми достойными во всех отношениях, но вследствие каких-нибудь внешних недостатков навлекшими на себя его немилостивое отношение. Он шибко защищался, или, скорее, защищал Москву, в конце концов, уступал коллективному натиску, укрощался и понемногу забывал московские роскошные хоромы и пр., пр.

Г-жа С. устроила школу, притянула к ней все наличные силы семьи и преданных друзей; школа пошла на славу: в ней В. А. положил основу своему педагогическому призванию. Он взял на себя классы рисования и с помощью своей невесты, Ольги Федоровны Трубниковой, провел их весьма удачно. Они готовили образцы из вырезанных фигур, наклеенных на доску. Успех школы поощрял молодые силы — все работали взапуски, гуртом, работали талантливо, не поддаваясь ни малодушию, ни горечи от чувствительных материальных лишений: все это вместе создало около семьи С. ту обаятельную атмосферу, которая так пленила Тошу. Он крепко симпатизировал самой г-же С., во всю свою жизнь сохранил к ней редкое доверие, редкую привязаность. Когда в его собственной семье стрясалась какая-нибудь беда, одно появление этой женщины уже успокаивало его; твердость, уравновешенность ее натуры действовали на него неотразимо.

Трогательная сценка невольно всплывает в моей памяти. В день рождения г-жи С. Тоша приехал поздравить ее.

— Что это, Тоша, ты вздумал мне цветы преподносить? Цветы молодым побереги, а мне разве для могилы еще понадобятся.

— Это само собой. А сейчас уж вы не откажитесь их принять от меня...

Суббота. Учеников распускают пораньше. Учительницы быстро убирают классы, наскоро переодеваются, еле успевают разукрасить ленточками девичьи свои косы, как начинают раздаваться звонки: спешат «субботники» — обычные посетители субботних вечеров семьи С.

Эти было единственные свободные вечера, предназначенные для полного отдыха, когда можно было засиживаться хоть до зари — утро воскресное сулило величайшее блаженство: можно было выспаться без всякой опаски, что

скоро нагрянет буйная ватага школьников, требовавшая бдительного надзора, напряженного внимания.

Итак, с шести часов начинают собираться: Тоша мчится на Кирочную с Васильевского острова, я — из деревни. В эту субботу молодежь особенно торжественно настроена: ожидаются два новых посетителя — Тошины товарищи из Академии.

Уже поэт-подросток успел ознакомить свою аудиторию с только что, появившимся в печати стихотворением Надсона; а студент-математик успел потешить собравшихся барышень, товарок хозяйских дочерей, забавными анекдотами, как вошли Врубель и Дервиз.

После «первого» знакомства, сразу водворился непринужденный тон с примесью милой задушевности, к чему располагала вся небогатая трудовая обстановка.

Врубель и Дервиз вступили в ряды неизменных посетителей субботних вечеров.

Миловидность молодых девушек, их беспритязательная простота рядом с необычайной работоспособностью и талантливостью — в этом состояла вся притягательная сила семьи.

Вечера на Кирочной получили значение вследствие случайного подбора лиц, занявших со временем видное положение в разных областях общественной жизни. Искусство и художники, понятно, составляли интерес «субботников», и между художниками Врубель, конечно, первенствовал. Он был старше всех, был начитан, разносторонне осведомлен не только в вопросах художественных, — он был вообще очень сведущий, тонко образованный молодой человек.

Здесь, в *трудовом салоне* на Кирочной, многое созидалось, многое выяснялось в современных задачах искусства и жизни.

Тут вырабатывались новые взгляды на живопись; грядущий «модернизм» уже носился в воздухе; прогрессивные

веяния еще не вылились в осязательную форму: молодые друзья-художники только чаяли будущее в художественном движении. Помнится, тут впервые был брошен смелый вызов «старикам», т. е. передвижникам; идейность, тенденциозность в живописи рьяно отрицались.

— Пусть будет красиво написано, а что написано, нам не интересно...

— Значит, и этот самовар, если будет красиво написан, имеет право называться художественным произведением?

— О, всеконечно, — дружно отстаивали художники свою точку зрения с преувеличенным подчеркиванием. Оно было вызвано азартным отстаиванием со стороны пожилых поклонников направления передвижников.

И дороги же нам были эти незабвенные субботы!

Бывало, Врубель среди горячей речи чертит византийские «лики» (эскизы, послужившие, мне помнится, для собора в Киеве); Тоша с вечными альбомчиками[99] обыкновенно помалкивает, изредка вставляя веское словцо; молодая талантливая скульпторша, хозяйская дочка, лепит из воска горельеф матери, жадно прислушиваясь к новому слову молодых поборников любимого искусства. Из соседней комнаты доносится звонкий голос Дервиза, распевающего с горячностью романсы Чайковского под аккомпанемент своей будущей жены, дочери г-жи С.

Часто эти вечера заканчивались шарадами, в которых принимали участие и малолетние члены семьи.

Вкус, изобретательность талантливых жрецов искусства чудесно сплетались с молодостью, красотою их юных поклонниц.

Атмосфера чистая и свежая как будто окутывала золотистой тканью их светлое существование; какой-то осо-

[99] Альбомчики эти все сохранились.

бенно нежный, неуловимо деликатный колорит просвечивал сквозь тусклую петербургскую мглу; тонкий аромат молодости бодрил и очаровывал...

XI. Сябринцы

В. И. Немчинов отбыл свою ссылку, реабилитировал себя в своих гражданских правах, мечтал всю семью переселить в Киев, но мечтам его не суждено было осуществиться.

Заразившись на практике тифом, он скончался в киевском лазарете, где я его застала за несколько дней перед смертью.

Удар был жестокий для нас с Тошей: он любил Немчинова, и неожиданность этого события удвоила его горе.

Маленькия детишки наши находились в Сочи, у Марьи Арсеньевны Быковой — высокообразованной, благородной личности, перед которой я преклонялась; падагогический талант ее был оценен всеми ее современниками. Я и Василий Иванович, крепко сдружившись с ней, не колеблясь доверили ей наших двух малюток. В момент его кончины я очутилась совершенно одинокой и на первых порах не хотела нарушить это одиночество: великое горе легче переживается вдали от людей, без свидетелей, когда не нужно делать усилий для того, чтобы не обременять посторонних своими тяжелыми переживаниями. Я продолжала жить в Сябринцах.

Почему-то мои близкие родственники решили, что меня оставлять одну жить в деревенской обстановке нельзя при том возбужденном состоянии, в котором я находилась, и... в одно прекрасное утро на пороге моей комнатки явился Тоша с красками, мольбертом и крохотным чемоданчиком.

— Я надумал писать твой портрет, — шутливо произнес он, — ты, ведь, ничего не имеешь против этого?

Что я могла иметь против этого? Я давно жаждала иметь портрет, сработанный моим сыном.

Устроившись более или менее сносно в моем помещении, Тоша принялся за дело. Я постоянно носила кофту с меховым воротником и широкими обшлагами из того же беличьего меха. Он усадил меня к столу в самой естественной, непринужденной позе и просил остаться в моем обычном одеянии.

Первые сеансы прошли благополучно, мне даже как будто становилось легче на душе, и мое горе, казалось, было преодолено, как вдруг случилась совершенно неожиданная помеха, нарушившая Тошину работу. Пока он возился с предварительными подготовлениями: усаживал «натуру», налаживал освещение, набрасывал пробные мазки на палитру и пр., пр., я сама оживилась, и по-видимому все обстояло благополучно.

Наступил момент художественного творчества... мы оба молчали, оба прониклись серьезным значением этого момента. Тоша пронизывал свою модель острым взглядом портретиста-художника, как будто проникал в самую сокровенную глубь души... Водворилась жуткая деревенская безмолвная тишина. Лихорадочное его внимание достигло высшего напряжения: видимо, он боялся потерять уловленное сходство, утратить удачное настроение. Все глубже, все пытливее вглядывался он в меня; у меня спирало дыхание в груди, что-то комком подкатилось к горлу.

— Тоша! Я больше не могу... Не могу я переносить твоего взора: он душу мою обнажает! Мне жутко до боли, точно я бесстыдно выставляю напоказ свои страдания, свою нестерпимую муку.

Голова моя опустилась на стол, и глухие рыдания нарушили тишину. Вдруг раздался какой-то странный треск, что-то шумно упало... смотрю: Тоша стоит, прижавши лицо к окну, рамка откинута в сторону, у ног моих... разорванный в клочки портрет!!

Никогда мы не вспоминали об этом злосчастном случае, никогда мой сын не пытался более писать с меня портрета.

Маленькая записочка Гл. Ив. Успенского вывела нас из кошмарного, невообразимо нудного состояния. «Не хотите ли прокатиться сегодня вечером в Лядно, к А. В. Каменскому, тогда запаситесь тулупами». Более обстоятельных писем я от Успенского не получала. «Сегодня баня топилась — хотите воспользоваться благоприятным случаем? Ждем к чаю». Я подобным лаконическим записочкам была несказанно рада: они всегда сулили возможность видеть его, беседовать с ним, что случалось не особенно часто, хотя мы были соседями. В этот раз его записочка пришла особенно кстати; мы с Тошей тотчас приступили к сборам. Дорога была хоть не дальняя, но проезд 18-ти верст в крещенский мороз требовал все-таки некоторых мер предусмотрительности. Нашлись, наконец, сани, тулупы — двинулись! Мороз был лютый: трещало сверху, потрескивало снизу. Замерзшие болота как стекло разбивались о тяжелые полозья. Лес погружен был в магическую дремоту; звезды задорно подмигивали. Тоша, попав в незнакомую компанию, угрюмо молчал, а Г. И., наоборот, был в ударе: ямщиков подзадоривал перегонять друг друга; изредка перекидывался «крылатым» словцом с гостями (кажется, Михайловский сидел в других санях); комья снега попадали и на нашу долю.

Поездки в Лядно в былые времена имели свою специфическую прелесть. Там, в болотах, среди леса, где не только не ожидаешь встретить человеческого жилья, но и собачью нору готов бы приветствовать с радостью, — там вдруг нежданно, негаданно очутишься в приветливом помещичьем домике с прекрасным роялем, со множеством рисунков, с туго набитыми библиотечными шкафами.

Хозяин был глубоко просвещенный человек, отзывчивый ко всем культурным проявлениям жизни, активный деятель во всевозможных прогрессивных начинаниях.

Меня особенно привлекала жена его — прекрасная музыкантша, ласковая, гостеприимная хозяйка. И кто только ни бывал в этом укромном уголочке, ютившемся в непроходимых болотах, описанных Глебом Успенским!

Приехали мы, наконец, продрогшие, голодные; рождественские каникулы притянули всех учащихся членов семьи, так что нас встретила веселая, молодая компания. Мы сразу все оживились, согрелись, насытились и тут же задумали поставить сцену из «Бориса Годунова» Пушкина, что и выполнили к общему удовольствию. Меня уволокли к роялю, подложили играть «Руслан и Людмилу», а Г. И. мною тогда всецело завладел.

Он так увлекался этой чудной музыкой, что совершенно забылся в своем увлечении: ни залы, ни рояля, ни посторонних слушателей не существовало для него. В длинном выцветшем верхнем пальто, с бесконечной папироской в одной руке (он имел обыкновение, докуривая одну папиросу, другую держать уже наготове; не бросая выкуренной, на нее надевал свежую, и так без перерыва, пока не образуется сложнейшее сооружение чуть ли не в ¼ аршина), другою он отмахивал такт с усердием завзятого капельмейстера, но все против такта. Невзирая на его лже-дирижерство, я продолжала играть с величайшим удовольствием.

— Дальше, дальше! — не давал он мне останавливаться. Таким образом, я ему играла бесподобную музыку до поздней ночи.

— Как это хорошо... как это дивно хорошо!... — он искал, очевидно, подходящих слов для выражения своего сильного впечатления.

— Ну, едемте домой, — заспешил он внезапно и с тонкой иронической улыбкой добавил: «просвещать Углановых!»[100]

Следует пояснить эту легкую усмешку, что ее вызывало и почему она прорывалась неоднократно у Г. Ив., который относился ко мне весьма благожелательно.

Дело в том, что, начиная с 60-х годов, самые лучшие из интеллигентов, самые видные, самые передовые литературные силы проповедывали утилитаризм в искусстве. Из этого, естественно, вытекало, что народу и подавно эстетика не нужна, а насаждение музыки в мужицкой сфере — ненужная трата сил.

Такой умный литератор, как Г. З. Елисеев, мог до смешного горячиться и доказывать, «что прежде всего мужику нужно хлеба». Опыт показал, что во время жестокого голода 1891 г. спрос на книгу был огромный именно в голодных губерниях, — приток книжки был особенно велик с появлением интеллигента в захолустной деревне. Мой личный опыт мне показал, что в самом нищенском селе Судосеве, Симбирской губ., мои работы по музыке имели всего больший успех.

Не о том хочу я здесь речь вести, а напоминаю лишь, что в 80-м году, когда я познакомилась с Г. Ив., он разделял взгляды своих современников и считал мою деятельность лишенной всякого разумного основания.

В. А. возмущался взглядами шестидесятников на искусство, за исключением Г. Ив., который вразрез со своими воззрениями, чуткой душой воспринимал тонко, глубоко все художественное. Не помню, в этот ли приезд в Сябринцы В. А. услыхал рассуждения Н. К. Михайловского

[100] Упомянутая фамилия Углановых употреблена в смысле нарицательном; я жила в их доме, народ охотно собирался слушать музыку, плясать, а иногда и книжку послушать.

о живописи, или он читал его раньше, но, вернувшись домой, он обрушился на Михайловского со всей тяжестью своих обычных обвинений:

— Кто его просит соваться не в свое дело? Что он понимает в художестве? Пусть пишет о своем Марксе, — говорил он со злобой.

Не так жестко относился он к Г. И. Да последний и не выражал своих мнений так безапелляционно, особенно в чуждой ему области: всегда прислушивался к своему внутреннему «я», прямо и честно сообщал свои впечатления, проникнутые глубоким пониманием (вспомним незабвенные слова о Венере Милосской).

В. А. не часто встречался с Г. Ив., молча вглядывался в него, и — не знаю, личные ли наблюдения, или инстинктивное понимание натуры Г. И. играли тут роль — читал мой сын произведения Успенского мастерски.

XII. Домотканово

Проснулось общество после глубокого летаргического сна. Вольные речи полились в салонах; в кружках молодежи марксизм деспотически завладел умами. Рядом толстовское движение все более и более стало забирать в свои ряды веровавших в его проповедь. Почувствовалась сильная тяга в сторону «сидения» на земле.

Тверское земство, минуя и то и другое течение, шло своей дорогой; встрепенулось, оживилось вследствие случайного подбора «живых» людей с большим знанием по школьным, медицинским, сельскохозяйственным вопросам.

Об эту пору В. Д. Дервиз женился на дочери г-жи Симонович и купил Домотканово — большое, красивое имение, находящееся в соседстве с Бурашевым. Бурашевское психиатрическое учреждение, образцовое во всех отношениях, достигло тогда кульминационного пункта своей заслуженной славы. Издалека приезжали знакомиться с

его усовершенствованным устройством. Впрочем, о нем будет дальше сказано.

Домотканово, перейдя в руки В. Д., стало процветать и заняло видную позицию среди помещичьих тверских усадеб. Домотканово — старинное поместье, с сильным отпечатком крепостнических затей: с вырытыми многочисленными прудами, с причудливым мостиком, с массивными прочными постройками. Уж один барский дом — правда, небогатый — типичными своими глубокими оконными амбразурами, с темными широкими коридорами, выложенными из старинного кирпича, с неизбежными колоннадами, подпиравшими фасад со стороны парка, — повторяю, уж один дом со службами должен был пленить В. Д., который, приобретши его, поселился навсегда в деревне: Домотканово оживилось, разрослось, стало притягивать людей и понемногу преобразилось в то «государство в государстве», насчет которого жаловался тверской губернатор. И действительно! Такое движение по дороге к усадьбе — совершенно исключительное явление.

Географическое положение Домотканова много способствовало этому движению; оно занимало центральное место в разбросанных кругом имениях и ото всех находилось на недалеком расстоянии. Самая же притягательная сила крылась в богатстве представителей всевозможных деятельностей. Правда, были между ними еще очень юные и неопытные, но энергичные, воодушевленные лучшими идейными исканиями.

Конечно, самым выдающимся из юных был Валентин Александрович: он прямо шел к своей намеченной цели, находил готовые мотивы для своих «сереньких» ландшафтов и создал свой собственный серовский жанр, столь ценимый уже тогда, в его юные годы.

Если деревня его двинула вперед со стороны ландшафта и помогла ему найти свою крепкую индивидуальность,

то само Домотканово вызвало на его холстах ту мягкую, сочную красочность, которой залюбовывались ценители его таланта. Юность и свежесть сказались в тот период его творчества (смеющаяся деревенская девушка с лошадью, портреты двоюродных сестер и проч.).

Несомненно, Домотканово имело громадное воспитательное влияние на склад характера Валентина Александровича, твердого, граждански выработанного. Первые годы увлечения Домоткановым составляли «золотой век» его молодого существования. Ольга Федоровна, конечно, всего более скрасила это существование; ему, истинному семейственнику по натуре, ее решение сделаться его женой дало новый стимул к сознательной борьбе, без которой жизнь такого самобытного художника не могла пройти. Так ему удалось сохранить свою позицию человека цельного, твердого, непоколебимого, точно высеченного из одного камня.

В материальном отношении он не был обеспечен и часто крепко нуждался, потому слова его, обращенные к В. Д. по поводу доходности имения, звучат горькой иронией: «не знаю, Вольдемар, приносит ли Домотканово тебе доходы, мне оно положительно приносит!» От подобных доходов охотно отказался бы теперь самый заурядный художник третьего ранга. Духовного же богатства в Домотканове можно было набрать целые сокровищницы.

Самое яркое явление того времени в окружающей Домотканово жизни была толстовщина; она проявлялась в целом ряде селящихся на землю молодых, старых, одиночек, семейных идейных землепашцев. Они вносили в окружающую среду свежую струю нового мировоззрения, заставили с оглядкой относиться к ненормальным условиям земледельческого строя. Почти никто из них, однако, не выдержал тяжелого испытания, и вскоре им пришлось променять тяжелую сельскую работу на прежние свои городские занятия.

Но свое дело они сделали: всколыхнули стоячие воды и заставили пылкую молодежь во многое вдуматься, вглядеться. Сам В. Д. был, конечно, не толстовец, но в нем, несомненно, «сидящие на земле» нашли сильную материальную и духовную поддержку.

Самый расцвет педагогических начинаний в тверском земстве совпал с общественным духовным подъемом: в этом отношении Домотканово не отстало от прогрессивного течения. Колачевская (дервизовская) школа прославилась, благодаря опытной идейной учительнице Аделаиде Семеновне Симонович; ей удалось сгруппировать учительский персонал вокруг себя, и долго колачевская школа служила очагом новой просвещенной педагогики в школьной сфере.

Музыкальное течение в Домотканове имело довольно значительных представителей. Сам В. Д. был страстным певцом, и хотя исполнение его было не образцовое, но с первокласными романсами он все-таки сумел ознакомить целое поколение всей округи. Свою страсть к музыке разделял он с сельскохозяйственными заботами; и часто, в период «навозницы», он спешно прибегал к роялю, с азартом распевал: «Im wunderschönen Monat Mai...» (слушатели поспешно раскрывали окна и запасались одеколоном: певцу некогда было менять костюма), а последние звуки шумановского романса раздавались уже вдали... около навозных телег.

Кроме него, одна певица, жена доктора, одаренная редким музыкальным талантом и чудным голосом, принадлежала к завсегдатаям домоткановского бесхитростного с а л о н а; пение ее служило истинной усладой всем трудящимся и праздным членам «государства в государстве».

Когда был кликнут клич для народного спектакля, то около дервизовского молотильного сарая (он же и театр) собралась пестрая гуляночная толпа, а усадьба приняла

вид грандиозной антрепризы; любопытно, что все, решительно все рьяно устремились внести свою лепту: ученики московского театрального училища, тверские интеллигенты, местные обыватели, сиротки сиротского дома и хор из молодежи, пришедшей совершенно экспромптом пешком из Твери. До сих пор слышу молодецки исполненное «Ах, вы сени, мои сени!», — прямо с дороги, запыленные, усталые, ринулись певцы на сцену и залились молодыми голосами...

Хорошо было!

Валентин Александрович ленился учить роли, но свое участие хотел показать во что бы то ни стало и взял в пьесе Островского «Бедность не порок» роль лакея, обносившего гостей шампанским. Что значит истинный талант! Он всех затмил своим изображением подобострастного, преданного слуги, который знает, кого угощать, кого обнести и как угощать.

Чтобы вполне окинуть во всю ширь домоткановский кипучий водоворот, следует упомянуть о бурашевском культурном оазисе. Начать с того, что директором был известный доктор Литвинов — просвещенный, высокообразованный человек, с широким кругозором, со значительным организаторским талантом. Уже одним своим мимолетным соприкосновением с людьми простыми он их облагораживал незаметно для них самих. Весь режим бурашевской колонии исходил от него, весь тон держался приподнятый, далеко не будничный. Дружеские отношения Бурашева с Домоткановым способствовали быстрому росту культуртрегерства в их районе: совместное чтение рефератов, литературных новинок, беседы и прочитанном имели громадное значение для того времени.

Заметное разнообразие внесли в Домотканово так называемые учителя жизни; эти добровольцы диллетанты-миссионеры 80-х годов были отчасти продуктами проповедничества, вызванного в жизни толстовским учением.

Периодически являлись молодые люди с плотническими инструментами за спинами, с язвительными речами на устах, с проповедью о физическом труде, об опрощении, о протесте против солдатчины; обыкновенно эти воззвания оканчивались просьбой дать поденную работу — земледельческую или плотническую. Вот на этом пункте учителя жизни всегда терпели полное крушение: работать они не умели! Зато смелыми спорами и рассуждениями они нежданно, негаданно заполонят всюду и всех своих многочисленных слушателей, пока те не кинутся наутек от выспренних, бездарных речей.

Над всем царил светлый образ молодой хозяйки, которую явно угнетало положение собственницы, и она ухищрялась всячески искупить свою «вину», умалить ее служением обездоленным, обиженным судьбой. Никогда нигде не обмолвилась она ни единым словом о раздвоенности своей душевной жизни; можно было только догадываться о ней по грустной, тихой улыбке, игравшей на вечно сомкнутых устах; по всему задумчивому, тихому облику, таящему от всех никем не разгаданную скорбь.

В средние века складывались трогательные легенды о подобных самоотверженных женских натурах: народная фантазия вознаграждала их любвеобильную деятельность теплой памятью, разукрашивала поэтическое существование их чудными сказаниями. Наши русские легенды не переплетаются с волшебными розами, не воспеваются восторженными менестрелями; но память о наших «всескорбящих» страдалицах-героинях расцвечена невидимым венцом; а народ не перестанет их оплакивать, пока сам будет страдать.

Супруга В. Д. рано угасла: такие нежные растеньица быстро погибают.

……………………………………………………………..

……………………………………………………………..

Я смогла дать лишь беглый очерк той духовно-пышной обстановки, из которой созревшая домоткановская молодежь ринулась на жизненный широкий путь, крепко стоя на своих собственных ногах, во всеоружии знания, опыта и веры в свои силы. В числе «ринувшихся» находился Валентин Александрович. Все драгоценное, что дала ему природа, тщательно взращено было по мере сил и возможности; а среду, соответствующую его избранной натуре, он сам себе находил. Домотканово служило ему тем dernier coup de brosse, который стер окончательно годы отрочества, юношества; теперь выступил общественный деятель с более или менее выпуклой физиономией.

«У меня мало принципов, но зато они во мне крепко внедрились», говаривал В. А. Конечно, Домотканово не малую сыграло роль в акте укрепления тех немногих принципов, служивших ему путеводными огоньками в его кратковременном своеобразном существовании. Оно помогло сложиться этому правдивому, высоко справедливому художнику и помогло сохранить формы в жизни и в искусстве изумительной простоты, редкой душевности.

Заключение. Смерть

...Я не суеверна. Ни в какие чудеса, предчувствия не верю: одинаково трезво отношусь к событиям внешней природы, как и к проявлениям из психического мира, иногда в высшей степени загадочным. Один случай из того времени меня все-таки немного смутил. Тоша уехал в Москву; я его увидала во сне умирающим в неизвестной мне комнате, одетым в чужой халат. Он так р е а л ь н о, так явственно предстал перед моими духовными очами, что, проснувшись, я почувствовала неотразимый страх. Навожу справки: Тоша болен, лежит в доме у Мамонтова. Приезжаю туда, встречаю сына изможденного, бледного, в чужом одеянии — точь в точь как во сне! С тех пор щемящая боль от

какого-то суеверного страха за жизнь сына меня преследовала все последующие годы. Вероятно, у него также впечатление от внезапной кончины отца гнездилось в глубине его души; беспокойство его невольно сообщалось и мне.

— А как папа умирал? Расскажи...

Снова и снова повторяю я известное ему происшествие. Обычный вздох, ощупывание груди, пророческое изречение: «мне долго не жить... я знаю!»

Видно, это предчувствие у него часто всплывало и подчас нестерпимо угнетало.

Раз мы сидели в Байрейте, на опере Вагнера «Валкирия». В сцене появления предвестницы близкой кончины Зигмунда возле меня вдруг раздается сдержанное рыдание, судорожное всхлипывание. В темном, погруженном в благоговейное молчание, театральном зале, этот трагический плач потрясающе подействовал не на меня одну. Взглянула на Тошу: какая-то роковая покорность, знакомый угрюмый взор, подавленная пришибленность во всей фигуре; «сон в Сябринцах» — мелькнуло у меня в уме.

Через несколько времени получаю в деревне телеграмму: «если хотите застать сына в живых, приезжайте немедленно».

Я его застаю умирающим на квартире у князя Львова, директора училища живописи и ваяния. Тогда он еще уцелел, как известно. Но с этого момента я ждала, ждала неуклонно роковой развязки. Сябринский сон все явственнее, все рельефнее всплывал в моем воображении.

Летом я заехала в Финляндию погостить к Серовым, тотчас после возвращения В. А. из Лондона. Он был весел, оживлен, в приподнятом духе; но меня эта приподнятость пугала и настроила мрачно.

— Да чем вы опечалены? — спрашивали меня друзья мои. — Сын ваш весел, бодр; может быть, европейский успех вызвал эту приподнятость...

— У моего сына никакой успех не вызовет приподнятости его духа. Его бравурность меня смущает. Он, такой осторожный, мнительный... вдруг как будто переродился, сам не свой.

Собирается к кому-то на Кавказ, еле отдохнув после поездки по Европе. Невольно вспоминался отец, собиравшийся чуть ли не накануне своей смерти... в Индию! То же беспокойство, та же лихорадочность в Валентине Александровиче. Встречаемся в Москве через несколько недель: потухший взор, во всей фигуре выражение покорности судьбе, угрюмый взгляд, и снова кошмарный вопрос: «а как умер отец? Расскажи»...

……………………………………………………………………..

……………………………………………………………………..

……………………………………………………………………..

Через три недели его не стало...

На-днях подходит ко мне старушка:

— Семеновна! а я, ведь, помню твоего покойного сынка: молоденький такой был... помню, помню его, хорошо помню! Он лепил дедушку Ивана Матвеевича, и посейчас изображеньице его цело, на комодике стоит. Только при уборке носик сшибли ненароком, уронили на него уж не помню что. А ты погляди, у Углановых стоит. Постарела ты, Семеновна, страсть как постарела!

Распростившись с моей собеседницей, я отправилась на розыски бюста Ивана Матвеевича, бывшего моего домохозяина. Попросила его принести ко мне. Вот он стоит предо мною... слепленный шестнадцатилетним юношей. Что за сила! Что за выразительность в лице старого крестьянина, крутого, строгого нрава, пережившего крепостное право, свирепствовавшего и в своей семье с неимоверным деспотизмом. Не смею утверждать, что бюст удачный (отбитый кончик носа особенно мешает судить о

сходстве), но взгляд суровый из-под нависших густых бровей, упрямый лоб бывшего старосты переданы безусловно верно и сильно. «Мазки» репинские и здесь сказались, хотя и в другой области.

Замечательная здесь глина — вероятно, с примесью цемента, находящегося в большом количестве в наших краях — способствовала окаменению бюста; тяжелый, грузный, он принял вид как будто отлитого из чугуна.

……………………………………………………………………..

Да! Вот снова Сябринцы... та же комнатка... тот же бюстик... Сидишь точно в склепе: душу, охваченную тьмой, мраком, пронизывает могильный холод...

Припоминаются слова, произнесенные Валентином Александровичем по поводу смерти одного близкого друга: «смерть дорогого человека железным кольцом сдавливает сердце».

1913 г.

А. Н. Серов
Извлечения из критических статей

Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке

Вскоре по выпуске моем из училища, зимой 40-го года на 41-ый, я в первый раз увидел и услышал знаменитого композитора Глинку в обществе.

В щегольски убранных комнатах бездна гостей, между ними много артистов и М. И. Глинка с женой.

Рассматриваю эту чету с величайшим любопытством. Оба роста миниатюрного. Она — молоденькая женщина чарующей красоты. Он, лет за тридцать (36), брюнет с бледно-смуглым, очень серьезным, задумчивым лицом, окаймленным узкими, черными, как смоль, бакенбардами; черный фрак застегнут до верху; белые перчатки; осанка чинная, горделивая. Вот раздвигается толпа — Глинка спокойно и все очень серьезно, без малейшей улыбки, подходит к роялю и за руку ведет А. Я. Петрову. Она поет что-то итальянское. В самом простом аккомпанементе всегда виден истинный артист. Глинка аккомпанировал мастерски. Петрова пела, как всегда, восхитительно. Я ловил каждый звук с жадностью. После итальянской каватины, несравненный голос, которого нельзя было слышать без глубокого душевного волнения, поет незнакомую для меня музыку, трогательную, бесподобную. В плавной, тягучей, выразительной мелодии какое-то слияние итальянской неги с унылостью, томностью, тоскливостью чисто-славянскою. Это был романс Глинки: «Сомнение».

После нескольких стаканов шампанского, после танцев, в которых и Глинка участвовал, под блестящие звуки своего полонеза, Глинка сделался поприветливее, поразговорчивее; необыкновенно умные глаза его блистали ярким огнем;

он улыбался, шутил в разных углах залы с окружавшими его дамами, которые неотступно просили его спеть что-нибудь. Наконец, он согласился. Все окружили рояль тесной толпой. Он пел «Не называй ее небесной», разумеется, без нот (свою музыку он почти никогда иначе не играл и не пел, как на память). Пение самим Глинкой его собственной музыки для меня было событием. В тот вечер, когда я впервые эти звуки услышал, и в устах самого Глинки, эта музыка была для меня полным очарованием, никогда мною до того не испытанным и ни с чем не сравнимым.

Голос Глинки был тенор, не особенно высокий (впрочем, до верхнего la, иногда и si b.), не особенно красивого тембра, но чисто-грудной, звучный, иногда на высоких нотах металлически-резкий и во всем регистре необыкновенно гибкий для страстного драматического выражения.

Поэзия его исполнения — повторяю — не передаваема! Как все первостепенные исполнители, он был в высшей степени «объективен», погружался в самую глубину исполняемого, заставлял слушателей жить той жизнью, дышать тем дыханием, которое веет в идеале исполняемой пьесы; оттого в каждой фразе, в каждом слове был характером, воплощением; оттого увлекал каждой фразой, каждым словом.

Прибавьте к этому прелесть аккомпанемента, — гармония Глинкой созданная, и Глинкой варьированная. В каждом ритурнеле он делал маленькие перемены: то прибавляя орнаментик, триллер, будто флейты или скрипки, в их высоком регистре; то вплетая простые аккорды в изгибы мимолетного, грациозного контрапункта; и все это свободно, нежданно, истинно-артистически, потому что все эти варианты он импровизировал.

Как все истинные артисты, Глинка был темперамента, по преимуществу, нервного. Малейшее раздражение, тень

чего-нибудь неприятного вдруг делали его совсем не в духе; среди общества, которое было не по нем, он, даже приневоливая себя, решительно не мог музицировать. Напротив, в кругу людей, искренно любящих музыку, горячо ей сочувствующих, без всяких дальнейших претензий, — в кругу лиц, довольно образованных, но как нельзя более далеких от условного, холодного этикета и пустой церемонности великосветских гостиных, Глинка дышал свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекал всех, потому что сам увлекался, и чем дольше, тем больше увлекался, потому что увлекал других. Пораженный новизной эффекта декламации музыкальной, я как-то заметил об этом Глинке. Он отвечал: «дело, барин, очень простое само по себе; в музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент; придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают все эти ресурсы. Один раз когда-нибудь, в особенном вдохновении, мне случается спеть вещь совсем согласно моему идеалу. Я уловляю все оттенки этого счастливого раза, счастливого — если хотите — «оттиска» или «экземпляра исполнения» и стереотипирую все эти подробности раз навсегда.

Потом уже, каждый раз только отливаю исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда, внутренне, я нисколько не увлечен, а спокойно повинуюсь только желанию моих слушателей. Каждый раз снова увлекаться!.. это было бы невозможным».

Зная через других и из разговоров со мною, что я занимаюсь музыкой много и смотрю на искусство серьезно, Михаил Иванович охотно позволял мне расспрашивать его касательно мнений о том или о другом композиторе.

Первый для меня интерес был узнать, как Глинка думал о моих тогдашних любимцах — «Фрейшюце» и «Роберте». Ответы Глинки были для меня неожиданны.

О «Фрейшюце» он отозвался лаконически: «хорошая опера; есть отличные вещи, особенно трио в первом акте».

Восторгаясь во «Фрейшюце» каждой нотой, я был поражен этой довольно холодной и экономической похвалой.

О Мейербере вообще отзыв Глинки был еще более сжат: «не уважаю шарлатанов».

Тут уж я и не знал, как помирить приговор Глинки с бездной красот, которые созданы Мейербером. Мнение такого артиста, как Глинка, должно же иметь свое основание; спорить нельзя, — а согласиться вполне, все-таки, думал я, невозможно. Дело было все — во времени, в эпохе развития. Теперь для меня приговор Глинки о Мейербере вполне справедлив, а мнение о «Фрейшюце» стало понятным, когда я больше узнал, чего именно требовали идеалы Глинки касательно фактуры оперной. В дальнейших беседах, многими годами позже, взгляд Глинки и на Вебера совершенно для меня разъяснился.

Над Россини, Беллини и Доницетти Глинка часто посмеивался, называя их музыку «цветочною», хотя в то время (в 1841 и 1842 гг.) еще не высказывал мне вполне своего глубокого презрения к итальянским оперных дел мастерам. Когда разговор касался Моцарта, Глинка всегда прибавлял: «хорош, только куда ж ему до Бетховена!» В недоумении, я спросил один раз: «и в опере?»

— Да, — отвечал Глинка — и в опере. «Фиделио» я не променяю на все оперы Моцарта вместе.

Читатели пусть не забывают, что все эти беседы нимало не имели характера каких-нибудь ученых диспутов или чего-нибудь вообще методического. Это были мимолетные заметки, налету мною ловимые среди живого разговора о том, о сем, потому что каждое слово Глинки, касательно

музыки, для меня было неоцененно. В большие рассуждения об искусстве он не пускался (особенно тогда на вечерах у Л. и Т.), да и некогда было входить в длинные разглагольствия о предметах, вызывающих на размышление. Время неслось быстро в веселом кружке. Без танцев, запросто, по-семейному, под фортепиано, не обходился ни один вечерок. Глинка, среди молодежи, сам очень любил протанцевать несколько кадрилей и мазурку. В начале вечера, обыкновенно, он жаловался, что не в духе, не в расположении петь, и бывал вообще неразговорчив и не весел. Потом, после нескольких кадрилей и нескольких стаканов шампанского в антрактах, делался и разговорчив, и в самом отличном расположении духа; зачастую сам вперед объявлял; «кажется, барин, что сегодня si b. будет», т. е. что он так чувствует себя в голосе, что возьмет высокое si b.; и иногда, без всяких просьб, сам усаживался за фортепиано и пел часа два, почти без перерывов. Тут — закуска или и настоящий ужин, en forme. После ужина — мазурка, потом, в заключение, опять букетец романсов, pour la bonne bouche.

На одном вечере, спев несколько романсов, Глинка сказал:

— Теперь я вам спою «тоску».

— Какую «тоску?» чью «тоску?» — спросили мы хором, с жадным нетерпением.

— Из моего «Руслана», романс Гориславы.

— Кто же эта Горислава? В поэме Пушкина нет этого имени.

— На афише будет стоять: Горислава, пленница Ратмира. Вот слушайте, вышло, кажется, не дурно. — И он пел, и мы таяли от наслажденья!

После, т. е. в том же году, в театре, и через много лет, в разных концертах, в том числе однажды в исполнении Полиной Виардо, довелось слышать эту арию, и с оркестром, и в пении более или менее близком к совсем-хорошему, но, — повторяю это тысячи раз! — «в общем» впечатление было

вовсе не то, как в исполнении этой грациозно-меланхолической и чисто-славянской кантилены самим гениальным ее творцом.

Весною 1842 г., в репертуаре исполненных Глинкой пьес, стали чаще и чаще являться номера из оканчиваемой им тогда оперы «Руслан и Людмила».

Весь 1842 г. прошел для меня в большем и большем знакомстве с этими новыми чудесами глинкинской музы. Весной я слушал отрывки из «Руслана» в устах самого автора, осенью был на пробах этой оперы, зимой на самых ее представлениях.

О тексте и плане оперы «Руслан», в начале 1842 года, мы и понятия не имели, кроме того только, что она пишется на сюжет поэмы Пушкина; оттого относились к исполняемым Глинкой отрывкам из этой оперы совершенно просто, без анализа, с полнейшим доверием к задаче художника. Вопросы о «сценичности» или «несценичности» тогда еще не могли в нас зародиться. — Не зная, где и как помещен в будущей опере этот лирический монолог «пленницы Ратмира», мы ее видели в воображении, мы любовались ее душой любящей, женственной, нежно-страстной; любовались характером славянской, русской женственности. В «Антониде» есть на это слабый только намек, а воплощение этого же характера, быть может, более яркое, нежели Горислава, явилось у Глинки позже, в бесподобном романсе: «Маргарита».

Той же весною 1842 года приехал в Петербург Лист, и его концерты деспотически завладели вниманием и сочувствием всех, кто в Петербурге сколько-нибудь интересовался музыкой.

Глинка был в первом же концерте Листа, где царь виртуозов исполнил увертюру из «Вильгельм Телля», «Erlkönig» и «Ständchen» Фр. Шуберта, «Фантазию на Д. Жуана» и хроматический галоп.

Не изумляться такому титаническому исполнению, такой неслыханной виртуозности Глинка не мог; но, как после я узнал из разговоров с ним (и еще после, — проверим взгляды его на фортепианную игру вообще, и заметки об этом в его автобиографических записках), Глинка не совсем понял Листову гениальность. Лист, в глазах Глинки, был только одним из отличных пианистов, да еще на счет собственно «touché» терял значительно, в сравнении с мягкой игрой Гуммеля и Фильда!..

Нового духотворного начала, которым проникнута каждая нота в аранжировках и в исполнении Листа, Глинка как-то не заметил. Он был воспитан на фортепианной музыке иного свойства, и слишком уважал учителя и приятеля своего, Карла Мейера. Совсем отрешиться от былого, чтоб идти навстречу небывалому, Глинка, и в творчестве своем, позволял себе только под условиями; в подробную критическую оценку знаменитостей он не вдавался, и всегда, отчасти по духу противоречия, относился к этим знаменитостям несколько «враждебно».

В эпоху пребывания Листа в Петербурге, Глинка однажды обедал в нашем доме. За столом, где в числе гостей был А. Д. К-в, конечно, много было толков о Листе. Отдавая справедливость силе и беглости его пальцев (!), Глинка не одобрял его идеи играть на фортепиано «оркестровые» сочинения, как, например, увертюра «В. Телля» и симфонии Бетховена. «Ce sont des choses qui exigent des masses. A côté de l'orchestre le piano n'est rien du tout», взгляд не совсем верный, потому что тут дело идет не о реальном количестве звука, не о массах и о колорите, для фортепиано недоступном, а о «концепции» исполнения — Auffassung, — которая в Листе превыше всяких похвал и дает ему полное право исполнять на клавишах фортепиано всю существующую музыку. (Ясно, что Глинка не с той стороны подходил к делу).

Я спросил мнение Глинки о самой увертюре к «В. Теллю».

«Это одна из неважных фабрикаций Россини. Переслащенная копия пасторальной симфонии Бетховена. Не люблю и всей оперы. Слишком заметно, что для Парижа написана».

После обеда Глинка толковал с А. Д. К-вым о предстоящей постановке «Руслана»; просил поскорее распорядиться о колокольчиках, настроенных «гаммой».

«В четвертом акте забавляют барышню Людмилу; между прочим, серебряные и золотые деревья «ведут курант». Он уж написан. Надо непременно колокольчики в тон».

К-в обещал постараться и хвалил Роллеровы декорации.

Прислушиваясь к разговору, я был рад узнать еще что-нибудь о будущей опере. Готовилось нечто великолепное; представляя себе заранее музыку Глинки в ее целом, я опять сожалел, что еще столько месяцев оставалось до предстоящего наслаждения.

Глинка в тот вечер недолго оставался у нас, потому что спешил к графу Михаилу Юрьевичу Виельгорскому, где «Франц Адамыч» (как Глинка, в шутку, называл Листа) должен был играть громадную партитуру «Руслана» «à livre ouvert!»

После мне Глинка рассказывал, что Лист любовался и мелодиями и фактурой оперы вообще, а особенно понравилась ему «Тоска Гориславы».

Весной и летом 1842 года Глинка жил на Гороховой, между Малой Морской и Адмиралтейской площадью, в доме Давыдова. Жил один в маленькой, плохо меблированной квартире, во дворе, — со слугой Ульяном, который был «из музыкантов»; в деревне дяди Глинки играл на контрабасе и в Петербурге иногда переписывал ноты для Михаила Ивановича.

Первый мой визит к Глинке был неудачен.

Вхожу, — в передней сидит Ульян, со своей оригинальной, добродушно-угрюмой физиономией, и на маленьком столике, у растворенного окна, что-то пишет.

В соседней комнате прыгают и чирикают птицы за большой сеткой перед окном (Михаил Иванович страстно любил птичью породу и часто заводил у себя целые птичники).

— Дома Михаил Иванович?

— Никак нет-с, — отвечал Ульян, вставая из-за своих занятий. Только что вышли погулять.

— Что, он очень занят теперь своей оперой?

— Нет-с, не так, чтобы очень. У нас почти все уж готово. Теперь вот только танцы пишем.

В другой раз Глинка был дома: спал в халате, на диване.

— А, милый барин, здравствуйте! Я все недомогаю, — сказал он. (Жалобы на нездоровье и постоянные медицинские бюллетени о всех подробностях физического житья-бытья были постоянной темой разговоров Глинки, как вступление, «entrée en matière», прежде нежели он увлечется чем-нибудь). «Счастье человека, как вам известно, зависит, прежде всего, прочего от расположения твердых и мягких частей в его организме».

Вскоре, однако, из области физиологии и гигиены разговор съехал на музыку, на приготовляемую оперу.

— Устаю я, барин, от разных хлопот. А еще, заметьте, не было ни одной пробы с оркестром. Впрочем, оркестр у нас лихой. На него вся моя главная надежда.

— Я слышал стороной, что у вас, в этой опере, кроме того, с чем вы нас сами познакомили, бездна новостей «гармонических», вещей совсем небывалых.

— Есть кое-что. Есть, например, гамма из шести целых тонов. Она очень дика в эффекте и служит у меня везде, где является Черномор. Да и вообще стараюсь даже бывалые эффекты привести не так, как у других, совсем

по-инаковому. Есть у меня буря, только вовсе не так, как в «Barbiere», в «Телле» и других разных операх; будет вой ветра, как в русской печной трубе.

Летом в Петербурге все разбрелись по дачам, и я не видался с Глинкой.

Увиделся уже в конце августа опять в доме Л.

Глинка сам заговорил о своих работах, которыми все это время был занят. «На прошлой неделе, барин, кончил я увертюру к «Руслану». Такой темп взял, что летит на всех парусах; «presto» веселое, как увертюра в Моцартовом «Фигаро», и тоже в D-dur. Только, разумеется, характер другой, русский. Начинается и оканчивается кулаком; а в середине «беды» — для виолончелей кантабиле на самых высоких нотах. В разработке «злобы», кажется, не мало; «останетесь довольны!»

Прошел сентябрь, октябрь — настали большие пробы новой оперы, на сцене, с оркестром.

На одной из таковых мне удалось быть.

«Репетовали» первые три акта «Руслана». Начали без увертюры прямо с интродукции. Впечатление этих хоров, песни баяна (т. е. первых куплетов «Оденется с зарею»; вторая песня баяна — элегия в честь Пушкина, и тогда уже была отменена автором, как невозможная для сцены), реплик Людмилы и Руслана, Фарлафа и Ратмира было на меня поразительно. Песня баяна, где в оркестровке славянские гусли, а в мелодии и гармонии какое-то весеннее обаяние и чарующая прелесть переливов радуги, — оставила во мне с этой репетиции более глубокое впечатление, нежели во все последующее время. Большая ария Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой» не могла произвести яркого впечатления, но красоты оркестровки тут пленительны. Хор мамушек, хор к Лелю открывают горизонты для «русской» музыки еще более широкие, нежели вся музыка в «Жизни за Царя».

Удар грома — и начинается бесподобное, таинственное «adagio» каноном: «Какое чудное мгновенье».

Все это чудеса по красоте звуков; хотя первый финал с первого раза не мог оставить ничего, кроме смутного впечатления, все первое действие оперы показалось мне именно той, идеально-совершенной оперой, тем волшебным, неведомым еще миром, и притом еще миром звуков славянских, которого мы все имели право ожидать от второго оперного произведения Глинки после такой оперы, как «Жизнь за Царя».

Новые чудеса во втором акте! Симфонический антракт, где мелькают какие-то неприязненные звуки, точно фантасмагория страшилищ и привидений.

Потом, тотчас, баллада Финна, столько уже мне знакомая! Оркестр приковал к себе все мое внимание (дирижировал Альбрехт). Подробности оркестровки, несмотря на то, что я помнил балладу как нельзя лучше, сделали из нее опять совсем новую для меня музыку! Что за чудная калейдоскопическая игра в этой оркестровке! Каким, между тем, единством проникнут каждый звук! Восторг мой не имел пределов.

Возле меня, в креслах, сидел сам творец этой музыки и, по обыкновению своему, когда не сам играл или пел, порядочно мешал слушать, потому что все разговаривал со мною же. Рассказал, между прочим, что на днях, за болезнью Леонова, сам должен был спеть на сцене всю балладу, чтобы оркестр мог сыграться. Теперь оркестр, под опытной рукой Альбрехта, шел уж отлично.

К 3-му акту Глинка пошел на сцену, и во время «Персидского хора» расхаживал между поющими, стараясь пояснить им тонкость и деликатность звука, необходимые для исполнения этого номера.

Надо заметить, что на этой репетиции первые строфы этого номера пелись не хором, а тремя избранными ко-

рифейками. Эффект их красивых голосов выходил прелестен. (Не знаю почему, после, Глинка отступился от этой хорошей мысли). Пленительная оркестровка этого женского хора обворожила меня с первых звуков.

Финал 3-го акта шел еще слишком не твердо и разрывочно; нельзя было схватить общего течения мыслей и красоты обработки.

Познакомившись, таким образом, с бо́льшей половиной оперы, с чудесами ее оркестровки, и в идеале своем устраняя несовершенство и неполноту впечатлений, необходимо связанных с первыми репетициями такого сложного произведения, я от оперы, в ее целом, еще больше против прежнего, ожидал самых высших поэтических наслаждений.

Настало, наконец, 27-е ноября 1842 года.

«Настал давно-желанный миг!» — день первого представления «Руслана» в Большом театре.

Интерес в публике был возбужден в весьма сильной степени. Билеты можно было достать с великим трудом, и не иначе как за несколько дней.

Первый акт прошел отлично и с успехом. Аплодисментов было много. Во втором — уже баллада не понравилась; в пении на сцене вышла, против моего ожидания, бледной и в общем — длинной, будто растянутой.

Сцена Фарлафа забавила только кривляньем и уморительным произношением старика Този. В арии Руслана понравилось только «andante».

Сцена головы окончательно расхолодила публику. Чудище для глаз показалось каким-то уродливым чудищем и по музыке.

Ясно, что эта псалмодия, белыми нотами и четвертями, могла только нагнать тоску на слушателей, и действительно ее нагнала.

Разрывочность, бессвязность акта и скучнейшая, неуклюжая сцена с головой (которая, во всем своем протяжении,

всего однажды и была исполнена) не выкупились отдельными красотами, тем менее, что и красоты были, большей частью, слишком тонкого свойства для публики, слушающей все это в первый раз.

Третий акт не мог поправить неудачного впечатления второго акта. В третьем — на первом плане Ратмир, осуществленный на этот раз кисленькой фигуркой и детски-невыработанным голосом Анфисы Петровой.

Балет этого акта ни музыкой, ни танцами не особенно привлекателен.

Финал чрезвычайно неловок для сцены, и вышел в общем необыкновенно смутен и слаб.

Публика, при лучшем расположении в пользу Глинки и его новой оперы, не могла быть довольна и — потеряла доверие к красотам оперы.

В четвертом действии, при невыгодном общем настроении, большая ария Людмилы (Степанова) показалась только утомительной со всеми претензиями серебряных деревьев, ведущих «курант», с соло для скрипки и с прелестно-фантастическими, но чересчур мало-сценическими эпизодами хорика наяд и хора цветов.

Только при бесподобном марше Черномора и при следующих за ним танцах, где в «лезгинке» восхитила всех Андреянова, публика оживилась и опять много аплодировала; но невыгодность общего впечатления не поправилась, чему содействовала неловкость плана и решительное отсутствие интереса в последнем действии. Можно сказать прямо, что в первое представление опера положительно упала. Глинку вызывали только из вежливости, в память за его первую оперу. Все разошлись по домам точно в одурении каком-то после тяжелого сна.

Даже и лица, уже знакомые со многими частями оперы, в том числе пишущий эти строки, не могли не найти,

что «Руслан», в своем целом, для сцены положительно не годится.

Грустно было так разочароваться среди великолепнейших ожиданий, но делать нечего. Факт сам за себя говорил.

Дело несколько поправилось при последующих представлениях, как это всегда случается с произведениями сложными, требующими долгого вникания в свои красоты. Но ясно, что Глинка не мог не быть сильно уязвлен неуспехом своей колоссальной партитуры.

Чувствуя живейшую симпатию к такому художнику, я не жаждал увидеться с ним после первых представлений новой оперы, и несколько боялся этой встречи. Мне бы хотелось о многом переговорить с Михаилом Ивановичем, но, зная его бесконечную раздражительность, я и опасался очень, чтобы как-нибудь неосторожно не задеть его душевных ран в этом случае. Зная Глинку и его характер, можно было положительно ожидать, что неуспех «Руслана» сделает в нем самом переворот, для судеб русского искусства невыгодный: оно так и вышло.

В дальнейших представлениях новой оперы, в партии Ратмира чередовались две Петровы (Анна Яковлевна и Анфиса), а в партии Руслана — О. А. Петров и нарочно для этой партии подготовленный самим Глинкой певец из Украины, С. С. Артемовский. — А. Я. Петрова, повинуясь всем тончайшим намерениям композитора и личным его указаниям, разумеется, создала роль Ратмира художественно и была превосходна в каждом номере, в общем и во всех подробностях. Глубоко симпатический контральт ее производил восхитительное впечатление в арии второго акта: «И жар и зной сменила ночи тень», и в несравненном романсе последнего действия: «Она мне жизнь, она мне радость» — одном из высших вдохновений Глинки. Но кроме отсутствия всякого сценического интереса, драматической жизни, самый стиль этой музыки, за исключением немногих внешне-эффектных

мест (напр., аллегро: «Чудный сон живой любви» в темпе вальса), был слишком тонкого свойства для публики, которая и в опере «Жизнь за Царя» восхищалась только тем, что идет из души в душу, но вместе, со стороны внешней формы, поближе к складу концертного пения (трио 1-го акта, дуэт Вани и Сусанина, ария Сусанина, соло Вани в последнем терцете). Красоты сочетаний голоса с инструментовкой, прелести и новизны гармонии — ускользали от публики, которая искала в новой опере исключительно простой общедоступной мелодичности, и, не находя ее, прямо упрекала Глинку за отсутствие (!) мелодий.

Я слушал оперу раз восемь к ряду, всегда находил в ней чудеса музыкальные и вместе — необыкновенное «отсутствие всякого присутствия» в плане, в складе целого самой оперы. Я не мог представить себе, каким образом Глинка, художник столь умный и образованный, мог до такой изумительной степени пойти наперекор всем, самым общеизвестным требованиям сценического интереса, мог до такой степени уйти в сторону от пушкинской мысли в поэме «Руслан и Людмила», где вся прелесть — в ариостовской легкости, шаловливости целого поворота, мог до такой степени неудачно выбрать в сцены оперы именно то, что совсем не для театра (напр., балладу Финна), и выпустить именно то, что совсем для театра (например, сцену княжны Людмилы с шапочкой Черномора, соперничество Руслана с Рагдаем и многое другое).

Невозможно для меня казалось не согласиться с мнением тех, которые находили, что если и нарочно сочинять для театра скучную нескладицу, то вряд ли сочинится что-нибудь неуклюжее либретто в «Руслане». Если нет ни малейшего действия, ни занимательности в пьесе, ни тени чего-нибудь похожего на драму и на характеры, к чему же тогда и все музыкальные красоты.

В разговорах можно было заметить, что Глинка все это время был очень не в духе, пасмурен, даже мрачен. Неуспех

«Руслана» лежал на душе его тяжелым гнетом. О публике он отзывался вообще с досадой; между тем иногда прорывались у него откровенные минуты, где он сам сильно порицал своего «Руслана». Однажды он мне сказал прямо: «да что тут долго рассуждать, — comme pièce de théatre, comme opéra enfin, c'est une oeuvre totalement manquée» (как театральная пьеса, «как опера» наконец, — это произведение не удалось вовсе). Но... если б кто, полагаясь на такую откровенность, стал бы при самом Глинке развивать всю картину недостатков в «Руслане», то сейчас бы встретил в Глинке сильнейшее противоречие. Опираясь на идеи самые парадоксальные, Глинка принялся бы разными софизмами доказывать, что опера именно и должна такою быть и что вся вина только в публике, которая не доросла до настоящего понимания и сама не знает чего хочет.

Мне случилось как-то высказать, что голова великана производит только странный и ничуть не красивый эффект. Глинка, спокойно до этой минуты разговаривавший, вдруг вскочил со своего места, стал ходить по комнате и бросил несколько реплик в таком роде: «ну нет, барин, многие, напротив, находят, что это одна из самых оригинальных моих мыслей»; потом, вскоре, отдалился от нашей общей беседы, пошел балагурить с дамами и во весь вечер избегал разговоров об опере. Раздражительностью он всегда напоминал растение «mimosa sensitiva».

Но все-таки он не мог не сознавать, что, сочиняя «Руслана», сделал цепь промахов, и чем глубже сознавал это, тем более раздражался против всех на свете.

Любил он также сваливать вины этой оперы на постановку. Жаловался, что все сделали навыворот против того, как он желал.

«Где я хотел декорацию простую, там сделали пышную; где я хотел — например, в четвертом действии — причуд самых роскошно-фантастических и, разумеется, согретых

южным колоритом, южной страстью, там меня угостили декорацией, фантастической правда, но от которой веет скукой и холодом. В конце оперы, во время финала, я желал, чтобы был показан ряд живых картин, для характеристики разных местностей России. Мне сказали, что это невозможно, что и без того уже постановка Бог знает что стоит».

Глинка не хотел (или не мог) сам дойти до убеждения, что никакая в свете роскошь постановки и никакая в свете фантазия декоратора не спасет произведения ложнозадуманного, страдающего отсутствием основной мысли.

Руслан и Русланисты

I. Музыкальные идеалы

В истории музыкальной критики, на каждом шагу, примеры ревностных изыскателей, биографов, выбравших себе героем какого-нибудь одного крупного деятеля и, потом, на всю музыку до него и после него взирающих сквозь призму деятельности своего героя, не признающих никакого другого идеала, кроме его идеалов, никаких красивых форм, кроме им созданных, с презрением, с негодованием отвертывающихся от всего в искусстве, что под эту мерку не подходит. А откуда же эти господа взяли, что их мерка общенепреложная мерка? да и может ли такая быть в искусстве? да и надобно ли о ней заботиться?

Уже около ста лет зародилась в музыкальной критике мысль порешать: кто именно, между творцами музыки, должен стоять на самом первом месте?

В то время, когда зародилась эта несчастная идея (т. е. в конце прошлого столетия) на музыкальном горизонте, для Германии (где именно тогда, прежде других земель, стали заботиться о философских оценках искусства) сияли имена Баха, Генделя и Глюка.

В биографии Себастиана Баха, написанной «con amore» Форкелем, герой книги поставлен, разумеется, на высшее место, назван прямо гениальнейшим, величайшим из композиторов.

Такого мнения придерживаются многие еще и теперь. Но будут ли с этим мнением согласны те музыкальные критики, которые избрали себе героями не Баха, а других великих композиторов?

Разверните книгу аббата Баини, и увидите, что там «первым в свете композитором» называется вовсе не Бах, а Палестрина, и при этом брошены в тень все прочие.

В книге Кризандера первостепенным творцом музыки является великий современник Баха — Георг Фридрих Гендель.

Наш соотечественник Улыбышев прославился по Европе трехтомным французским фельетоном о Моцарте, где всеми силами старался доказать (?!), что вся на свете музыка существовала для того только, чтоб Моцарт написал своего бессмертного Дон-Жуана, первейшую оперу «nunc et in saecula».

Переходя в реальную жизнь, в виде «задора партий», этот исключительный фанатизм к одному стилю, к одному художнику достигает иногда размеров очень крупных и, в сущности, очень комических, особенно когда каждая из воюющих сторон едва сознает, за что именно сражается.

Знаменита в таком смысле война глюкистов и пиччинистов.

Но разве не то же самое, в несколько иных формах, повторилось и в наш век в борьбе партии Спонтини и партии Вебера в Берлине, успехов Россини и успехов Бетховена в Вене, партии россинистов и веберистов по всей Европе (кроме Италии, где Вебера и до сих пор не знают)? А на наших глазах — борьба за и против Вагнера и Листа? Под их знаменем группируется весь прогресс в музыкальном мире. «Консерваторы» прикрываются эгидой «классического» Мендельсона, и «гарнизон» этот (увы!) слабеет с каждым днем, потому что дух времени берет свое!

Что же это все доказывает?

Ту непреложную истину, что музыкальный вкус, музыкальные идеалы и сочувствие к ним — в постоянной зависимости от эпохи, от народности художника и его критиков, от степени развития той или другой ветви искусства и его разумения, под влиянием неисчислимых исторических причин.

Другая национальность, другой век и — другой фазис самого искусства, другой критический взгляд. Кажется,

тут и спорить не о чем. Но на практике, как видим, спорят, да еще как!

Между тем стоит обратиться к истории оперы, и найдем все пункты для верной оценки каждого крупного явления в этой области.

Чем была опера до великого Глюка?

Набором виртуозных арий (преимущественно для певцов сопранистов), чему предлогом служило слабое подобие драматической интриги всегда во вкусе французско-классической трагедии и с постоянно-мадригальным, любовным поворотом. Александр Македонский, Сципион Африканский, Митридат, кесари римские, — все это, разумеется, в пудре и французском костюме, ворковало объяснения в любви. К этому на парижской сцене «Académie Royale de Musique» непременным условием прибавлялась пышность придворного зрелища.

Глюк мало-помалу отрешился от рутины. Совершил исполинский шаг в характерности, в выразительности, в драматической правде, особенно в хорах и речитативных сценах. Но и у него в опере «Орфей» приторная мадригальная развязка уничтожает весь смысл мифа и всю прелесть предыдущих сцен; и у него Альцеста и Адмет в преддверии ада размениваются паточными нежностями; и его герои и героини еще красовались в напудренных в высоко-взбитых париках; и его Ахиллес и Ифигения мерно выступали в башмаках с высокими красными каблуками; и его греки танцевали «passe pied», гавотт и шаконну. Сообразно этому и музыка (не только в танцах, но и в ариях), несмотря на все достоинства, имеет характер чего-то чинно-напыщенного, церемонного, риторически-жеманного, — притом, со стороны собственно фактуры музыкальной, Глюк порядочно слаб и ни в какое сравнение идти не может со своими великими современниками — Бахом и Генделем.

Мне случилось слышать на германских сценах две лучшие, сильнейшие оперы великого Глюка: «Армиду» и

«Ифигению в Тавриде». Многое там до известной степени превосходно; целое — вяло, бледно, бесцветно. Оркестровки, для нынешнего слуха, будто и нет совсем. Но слушать эту музыку нашими, нынешними ушами, проверять ее нашими нынешними понятиями, — это уже большая ошибка.

Возьмем великого Моцарта. Его задача, после Глюка, была: придать оперной фактуре выработанность гайдновской симфонической музыки; сблизить формы певуче-итальянские с оркестровыми (квартетными) приемами немецкой школы; под влиянием германской литературы свернуть с псевдо-классической почвы на более жизненную, более разнообразную, изобилующую характерами и их индивидуальным обликом. Все это совершилось блистательно, и вот в чем неувядаемая слава творца «Фигаро», «Дон-Жуана» и «Волшебной Флейты».

Но разве оперы эти, современницы Шиллера и Гёте, в наше время не отзываются уже чем-то весьма устарелым, отжившим? (Музыка стареет быстрее литературы). Разве мы теперь могли бы довольствоваться такими либретто? Разве сонатная, квартетная фактура этих арий, этих ансамблей не мелка для нас? Разве эти коротенькие и вечно-регулярные мелодийки, эта «менуэтность», эта однообразная, жиденькая гармония, эта бледная оркестровка, это отсутствие местного колорита могут удовлетворить нас? Тем не менее «Дон-Жуан», за многое и многое, вполне достоин своей громадной славы. Чтобы опера эта произвела то впечатление, для которого написана, ее надо давать на сцене меньше нашей михайловской, почти без хоров, и в постановке отнюдь не стремиться к воспроизведению испанской жизни, о чем Моцарт и не думал (местный колорит явился в музыке лет 30 после «Дон-Жуана»), а напротив — костюмы должны быть почти современные Моцарту (как из современной ему танцевальной музыки составлен бал у Дон-Жуана). Эти костюмы, эта вся внешность —

времен Очаковских и покоренья Крыма —

будут как нельзя ближе подходить к звукам, Моцартом созданным.

Возьмем всесветно-знаменитую оперу другого первоклассного художника. Возьмем «Фиделио» Бетховена. Вот уже мы в нашем столетии!

Для 1805 г. драматическая задача этой пьесы могла казаться высоко-поэтической. Бетховен придал ей сильный размах крыльев своего гения. Но для нас форма немецкой оперы с разговорами устарела, либретто плохо до несказанности, неловко, незанимательно. Весь 1-й акт в пьесе лишний; слаб и по музыке. Три сцены 2-го акта, в подземельной тюрьме, выкупают все остальное. Действие в Испании, а музыка в немецких нравах, — это, конечно, тяготит нынешнего слушателя. В бетховенское время это было незаметно, потому что и вопроса о местном колорите возбуждено не было ни в художниках ни в публике. По крайней мере, в этот период драма, перейдя чрез Лессинга и Дидро, уже навеки отвернулась от классической ходульности. Еще несколько шагов, и начнутся уже более реальные стремления.

Во Франции в это время Керубини и Мегюль шли совершенно по тому же пути, что и Бетховен (в своей опере). Но эти скромные, беспритязательные музыкальные драмы с диалогом, вместо сплошных речитативов (Водовоз, Йосиф), в Париже давались на театре комической оперы. Большая опера хранила еще Глюковские предания классицизма, глюковский «котурн» и по-прежнему требовала неизменным условием пышных зрелищ (grand spectacle). В этом духе угодила всем требованиям «Весталка» офранцуженного итальянца Спонтини (1807). Эта опера, «soi disant» римская, как зеркало отражала в себе характер наполеоновской эпохи. Блеск, парадность, хвастливые

марши и посреди этого — сентиментальность аффектированная, жеманная, размеренная. Внутреннее чувство в отсутствии. Музыка Спонтини невыразимо бедна формами; мелодия и гармония самые казенные, фактуры почти никакой нет, речитатив риторический. Но знание сценических и оркестровых эффектов большое. Вот в чем и тайна громадного успеха. Вот в чем «образцовая» сторона «Весталки» и ее стиля для последующего развития оперы. Это уже не Глюк, не Керубини. Это, эффектность новейшего времени. В последующих операх («Кортец», «Олимпия») Спонтини стремился положительно к яркому историческому колориту. Но тут на горизонте являются два светила, затмившие славу Спонтини, — Россини и Вебер. Победа за победой молодого маэстро в театрах Италии заставила и парижан, в свою очередь, пожелать, чтобы любимец итальянской публики стал работать для столицы Франции, — залог всесветной славы. Совсем во вкусе спонтиниевской пышности, но с несравненно большей музыкальностью, Россини переделал для Парижа своего «Магомета II», под заглавием «Осада Коринфа», и своего «Моисея». Уже у Спонтини массы оркестра и хоров и общая грандиозность, во вкусе «классических» картин исторической живописи, играют важную роль. В парижских операх Россини эти массы усилены до оглушительности. Силы оркестровки, против Моцартовой, теперь уже разрослись более чем вчетверо. На россиниевскую оркестровку, в свою очередь, имела большое влияние и немецкая симфоническая музыка, под пером гиганта Бетховена. Кроме масс, Россини щеголял еще блестящей виртуозностью колоратурных арий и дуэтов. И только. Сюжет был для него делом небольшой важности. На итальянской почве, реформа Глюка корней не пустила. Итальянцы продолжали прежде всего иметь в виду «вокальную» красоту.

Между тем в Германии, на романтико-фантастической почве того времени, под влиянием Тика, Новалиса, Гоф-

мана, Ламот-Фуке, расцвела нежная, задумчивая, чарующая музыка Вебера.

С его «Фрейшюца» начинается истинно-германская опера, которую наполовину итальянский маэстро Моцарт — вполне создать не мог. Во «Фрейшюце» все своеобразно, все проникнуто наивной свежестью народной поэзии, ароматом богемских лесов. С Веберовой народно-германской оперы начинается в истории музыкальной драмы новая эра, — эра местного колорита, пейзажа в музыке, о чем Глюк и Моцарт и мечтать не могли.

Для нас сюжет «Фрейшюца» чересчур наивен, ребячески-сказочен; формы «Singspiel» (немецкой «оперетты» с разговорами) — мелковаты; оркестровка, местами, не довольно рельефна; но все-таки эта опера и теперь (с 1821 г.) слушается с большим наслаждением. Шаг исполинский по совершенно новой дороге.

Влияние этой оперы было громадно на всю просвещенную по музыке Европу. Влияние это вскоре отразилось, как увидим, и на парижских, композиторах.

Но могучее творчество Вебера на «Фрейшюце» не остановилось. По натуре более «лирик», чем драматик, Вебер, однако, сознал всю необходимость служения на оперной сцене серьезно-драматическому направлению и сделал, с этой стороны, опять исполинский шаг в своей «Эврианте». Основа пьесы жалка до смешного, взгляд 20-х годов на рыцарски-сентиментальную поэзию доходит здесь до карикатурности. Между тем музыка Вебера блестит новизной всего поворота; такого тесного сплочения звуков с драмой до малейших изгибов речитатива никогда прежде не слыхано было. Общий колорит оперы передает характер романтического рыцарства неподражаемо прекрасно. Такие краски, такие формы — истинное завоевание для искусства, и «Эврианта» действительно становится родоначальницей новейшего историко-драматического направления на оперной сцене.

На закате своей краткой жизни, уже больной, Вебер, богатый изобретением как Крез, создал еще оперу, опять в новом, небывалом характере — «Оберона» (1826 г.). Самый заказ (из Лондона) требовал прежде всего: разнообразия сценических картин; драматизма в ткани пьесы почти не требовалось. Веберу стоило остаться верным своей натуре, чтобы лирические вдохновения обрамить очаровательнейшим колоритом. Восток, с его капризно-яркими красотами, и эльфы, целиком взятые из Шекспирова «Сна в летнюю ночь», — какое поле для кисти Вебера! Здесь он опять нововводитель, творец в полном смысле. Восточный колорит до «Оберона» в музыке являлся только с карикатурной стороны (напр., у Моцарта в «Entführung», у Бетховена в «Ruines d'Athênes»). С этих пор поэзия Востока усвоилась на оперной сцене. Мендельсон в своих эльфах (Sommernachtstraum) только продолжал идти по стезе, указанной — Вебером.

Во всей истории оперы тотчас за творцом «Фрейшюца», «Эврианты» и «Оберона» и надолго после — «веберовское» влияние на каждом шагу.

Почти при жизни Вебера, обвораживает парижан опера высоко-даровитого Обера — «Немая в Портичи», где французская декоративность и любовь к массам на сцене, все-таки под прямым влиянием Вебера, со стороны ярких красок и народных, даже простонародных мелодий (чему прежде на сцену большой оперы было трудно попасть), — она, с своим кипучим сюжетом, явилась в 1828 г. на вулканически-революционной парижской почве, будто провозвестницей событий 1830 г. Народные сцены возмущения на неаполитанском рынке, громовым действием на толпу заставили композиторов и либреттистов искать сюжетов «в таком роде». И вот, не дальше как в 1829 г., является на парижской сцене, заимствованный из Шиллеровой трагедии, «Вильгельм Телль». Формы большой оперы спонтиниев-

ской, пересозданные творцом «Моисея», плюс: кипучесть народных масс, как в опере «Немая», плюс: веберовская палитра в отношении альпийского колорита, — вот главные ингредиенты нового, высшего (и последнего) создания Россини. С такими данными могла ли эта опера не быть крупным явлением, могла ли не действовать на публику?

Гораздо выпуклее, ярче выступает влияние Вебера на другом композиторе (его сверстнике и товарище по ученью), на Мейербере.

Подражая Россини в Италии, он не мог достичь замечательного успеха. Избрав новой ареной Париж, он сознал, что залогом крупной победы должны быть оперы с амальгамой из стиля россиниевской «Grand opéra», с многими еще более близкими, прямыми заимствованиями из Вебера.

Явился «Роберт дьявол» (1831 г.), которого даже сюжет — тот же «Фрейшюц», только перенесенный на средневековую рыцарскую почву и облеченный в парижскую пышность и декоративность.

В «Гугенотах» (1836 г.) ясно влияние, с одной стороны, «В. Телля» (в сцене заговора), с другой — влияние «Эврианты» (драматические изгибы сплошь, романс Рауля, многое в женских ролях, вход царедворцев и т. д.). Но, разумеется, есть что-то новое в общем повороте. И вот именно это новое, этот характер эффектной исторической картины, с реализмом, до того небывалым (напр., весь III акт с подробностями народных сцен) — громадная заслуга Мейербера.

Мейербер — не Глюк, не Моцарт, не Россини, не Вебер, но свое сделал. Его «музыка» нового ничего в искусство не внесла, но после его «опер» возврат к прежней оперной фактуре стал положительно невозможным.

Но и на Мейербере искусство, конечно, не остановилось. На ком и когда оно останавливалось?

Какой идеал большой оперы должен был господствовать в сороковых и пятидесятых годах нашего столетия?

Соображаясь с общим историческим ходом искусства, можно сделать ответ «a priori»:

«Развитие того, что начато Вебером и Мейербером на поприще музыкальной драмы; развитие под влиянием большего и большего *реализма* в мысли, в приемах и колорите, под влиянием всего, что создалось в других областях музыки».

Улучшим, в идее, стиль Мейерберовой музыки; пропитаем ее более серьезными стремлениями; очистим ее от шарлатанских уловок, рассчитанных на грубый вкус парижской толпы, пропитаем ее задушевностью Вебера, фактурой Мендельсона, оркестровыми нововведениями Берлиоза, тонкими декламационно-мелодическими приемами Фр. Шуберта, Шопена и Шумана, и вот — почти портрет Рихарда Вагнера. «C'est du Meyerbeer spiritualisé», говорили парижане в 1861 г. об «Тангейзере».

Вагнера прославили «реформатором» оперы, *создателем музыкальной драмы* новейшего времени. Это и справедливо отчасти, потому что — как новый Глюк — он наклонил оперу к служению *более серьезным, святым целям*, нежели жертвы парижскому Ваалу (цель стремлений Мейербера). Но в сущности — в «Тангейзере» и в «Лоэнгрине» шаг вперед против «Эврианты» Вебера весьма незначителен. Все дело у Вагнера еще не в результате, а только в «стремлениях», в мыслях несравненно более сознательных и просвещенных.

Кто-то довольно метко отозвался о Вагнере: «это музыкант, которому страх хочется быть великим драматургом, и драматург, которому страх хочется быть великим музыкантом».

Но именно в этом двойственном идеале, в этой страстной жажде полного слияния «драмы с музыкой» на оперной сцене — вся задача современного искусства.

Вагнер сам постоянно и быстро развивается, сменяет один идеал — другим, т. е. делает «опыты», стремясь до-

искаться полного воплощения своей мысли — «музыкальной драмы».

Он (в 1843 г.) начал с оперы «Риэндзи», чисто спонтиниевско-мейерберовской, даже с подмесью тривиальной итальянщины.

«Моряк Скиталец», «Тангейзер», «Лоэнгрин» — три стадии на пути чисто-германского развития оперы. Сходство с Вебером и его подражателем Маршнером на каждом шагу. Идеал ушел от «исторических картин» à la Parisienne совсем в сторону, углубился опять в немецкий романтизм, немецкую мечтательность (для нас тоже уже не современную и не симпатичную), но очистился от грубых наростов стиля в «Риэндзи».

В «Тристане и Изольде», в «Нибелунговом перстне» (обширной и еще неконченной тетралогии) музыка Вагнера поразительна своей глубиной, своими чисто-германскими приемами, напоминающими то Баха то Бетховена. Гениальность сверкает на каждом шагу, особенно со стороны симфонической. Но есть бездна причин, почему эти произведения едва ли возможны на сцене. Для них надобно пересоздать все, начиная от машиниста и кончая публикой. Требования художника эксцентричны донельзя, граничат с каким-то бредом. Кроме того, уже слишком пренебрежены условия пения, голоса человеческого. Опера должна пройти и через этот фазис. Она теперь его переходит, но, оставив его за собой, придет снова к простой, всем доступной, популярной мелодичности. Это несомненно.

И в самом выборе сюжетов Вагнер, в последнее время, придвинулся к реализму. Он теперь оканчивает широко задуманную и чисто-немецкую комическую оперу. «Die Meistersinger in Nürnberg». Появление этого произведения на сцене составит новую эру. Тут все возможно, все жизненно, свежо и будет действовать на народ с силой неотразимой.

Вот, обозревая постепенное видоизменение оперного идеала (в главных чертах и больше со стороны «серьезной» оперы), мы дошли до самого новейшего времени.

Не говорит ли нам эта вечная изменчивость, этот вечный «прогресс» то в одну то в другую сторону, что искание одного абсолютно высшего деятеля, без сравнения всех остальных превышающего, есть «химера» или непросвещенных людей, или и просвещенных, да упрямых, близоруких?

Теперь мы перейдем на почву отечественную (которой до сих пор не затрагивали), проверим деятельность Глинки, по отношению к России и к европейским творцам опер.

II. Опера в России и Русская опера

В истории искусства вообще и отдельных его ветвей, даже и в истории отдельных деятелей — главную, первую роль, по перевесу количественному, по массивной значительности играет подражательность, преемственность, наследственность явлений, влияние фактов «соседних» по времени и по месту. Едва заметные, вначале, попытки мало-помалу достигают размеров явления, факта довольно крупного. Такой факт действием своим на массу получает общую симпатию, распространяется, повторяется в разных пунктах одной земли, потом и других земель, ей сопредельных, и т. д. В этом «повторении» уже «существующего» весьма небольшой процент составляет нечто своеобразное, самобытное, оригинальное (опять в зависимости от бесчисленных влияний народа, почвы и времени). Но это оригинальное, проявляясь, в свою очередь, чуть заметно, мало-помалу вкореняется и через художников крупного калибра придает индивидуальный, особенный оттенок, характер известному направлению искусства в известной земле, на известный период времени, образует то, что называется «стилем», «школой» в искусстве итальянском, французском, немецком, русском и т. д.

Истины эти слишком знакомы и общеизвестны, но как нельзя читать без азбуки, так и без этих истин обойтись невозможно, — если хочешь «логически» проследить судьбу какой-нибудь ветви искусства в данной земле.

Постепенный ход такого развития во всех случаях одинаков, потому что общие законы развития в сущности одни и те же, неизменяемы, как дважды два — четыре.

Оперные зрелища — в виде придворных увеселений и пышных празднеств — зародились на рубеже XVI и XVII веков в Италии. Оттуда, в этом же характере, скоро перешли во Францию. (Музыкант Лулли был любимец Людовика XIV и писал музыку на тексты, между прочим, Мольера).

Другая струя опер — «комическая», зародилась также в Италии от ярмарочных фарсов; перешла к французам уже гораздо позже, около половины XVIII века. Итальянская труппа (les Bouffes) приводила в восторг Ж. Ж. Руссо и заставила его отрицать во французском языке всякую способность к музыке. От этого мнения Руссо отступился только после опер Глюка.

Самостоятельная французская оперная музыка в серьезном роде является около средины XVII столетия; французская «комическая» опера рождается столетием позже итальянских, все-таки отчасти из подражания итальянцам.

В Германию оперы серьезные итальянские проникли с придворными французскими модами.

В XVII веке Германия была истерзана ужасами 30-летней войны. Искусство и литература процветать не могли. Было не до поэзии, не до театра. В конце XVII века, однако, кроме итальянских опер, господствовавших при дворах, в виде исключения, являются попытки первых немецких «Singspiele» в Гамбурге (Рейнольд, Кайзер и Маттезон). К ним примкнул и тут образовался, тогда еще юноша — Гендель, но и он всю жизнь писал оперы только на итальянский текст.

Также и Моцарт. Из семи опер (ребяческие его, тоже итальянские оперы, до «Идоменея» в счет не идут) — пять: «Идоменей», «Фигаро», «Дон-Жуан», «Cosi fan tutte» и «Тит» написаны на слова итальянския.

Комическая опера немецкая при Моцарте имела уже довольно крупного деятеля — Диттерсдорфа. Но ни произведения («Доктор и аптекарь», «Иероним Кникер» и др.), весьма в своем роде примечательные, ни Моцартовы немецкие оперы: «Похищение из Сераля» и «Волшебная флейта» не могли сколько-нибудь перетянуть на свою сторону общее пристрастие тогдашней немецкой публики к итальянщине.

Мы видели, что и реформа Глюка, и космополитизм моцартовской музыки развития собственно-итальянской оперной формы не поколебали. Господство этой формы было в Европе повсеместно. Мы видели, что только Веберу, в двадцатых годах нашего века, суждено было выйти всепобедно из борьбы с итальянизмом. Только с Вебера, по-настоящему, начинается самостоятельная оперная музыка немецкая, сознательная музыкальная драма на чисто-германской, народной почве.

Прикладывая, «a priori», все эти данные к России, найдем, что в ней опера должна была начаться позже Германии, и не иначе, как с придворных оперных зрелищ, на итальянском.

Так оно и было, около средины прошлого века, в царствование императрицы Анны Иоанновны.

В следующее царствование, при первых попытках к основанию «российского театра» вообще, являются оперы, написанные Сумароковым в российских стихах («Цефал и Прокрис», 1755 г.). Музыка была поручаема, разумеется, работе итальянских капельмейстеров, которых тогда на службу ко двору выписывали вместе с французскими поварами, метрдотелями, парикмахерами, итальянскими декораторами, костюмерами и кондитерами. Первые

стремления к чему-нибудь русскому по оперной музыке, сообразно общему закону, должны были явиться еще позже, и сначала в виде весьма несмелых шагов.

Так оно и было.

Насколько мелодий итальянских маэстро при дворе императрицы Екатерины II (Паэзиелло, Чимароза, Сарти) проникли с русским текстом в разные слои общества и разгуливали по Руси, под видом «русских напевов» («Не то ль, чтобы в печали», мелодия «Nel cor non pir mi sento», из «la bella Molinara» Паэзиелло; «Винят меня в народе», «Стонет сизый голубочек», «Среди долины ровные» — все мелодии из тогдашних опер), настолько же, с другой стороны, и элемент в самом деле русских народных напевов стал пробираться на сцену. В комической опере Фомина — «Ямщики на подставе» 1787 — тенор-соло с полным хором поют песню: «Высоко сокол летает»; мелодия эта во всей неприкосновенности взята из народа.

Подобные случаи русского элемента в тогдашней оперной музыке стали все чаще и чаще с тех пор, как императрица задумала ставить на сцену собственные свои произведения с патриотическим и народным направлением (как его тогда понимали). Пьесы Екатерины II, как «Горе-Богатырь Косометович», «Федул с детьми» и др., были не больше, как водевили (часто почти без связи сцен между собой), но титуловались «операми», и композиторы, сочинявшие или пригонявшие музыку под куплеты и хоры (Сарти, Мартини и др. современники и соперники (!) Моцарта), должны были — nolens volens — сообразоваться с требованиями напевов «русских», т. е. вставлять хоть изредка русские песни, разумеется, часто переиначивая их на свой лад.

Вся эта музыка вращалась в самых скромных рамках немецкого «Singspiel» или французского opéra-vaudeville, — всегда с разговорами между номеров пения.

Кроме этих доморощенных (немногочисленных) пьес, репертуар был переполнен переводными операми с итальянского, французского и немецкого. Все, имевшее успех на Западе и сколько-нибудь подходившее к средствам петербургской труппы, переводилось или переделывалось на российский язык, давалось при нашем дворе, а потом переходило и в народный театр.

Труппа и придворная, и в народном русском театре составлялась таким образом, что каждый артист и каждая артистка из русских обязаны были играть драматические роли, а когда случится — и петь. Обычай этот господствовал и после еще многие десятки лет.

Из этого видно, что на большую виртуозность вокальную в русской труппе спросу тогда не было, и что, кроме того, тогда уже началось, сильно привившееся к русским сценам, всеобщее смешение всех возможных стилей, всех возможных репертуаров.

В таком положении были дела русской оперы и в первые десятилетия нашего века, во время тоже итальянского, выписанного капельмейстера Кавоса. Это был отличный техник по дирижерской части, славно знал и оркестр и голоса, умел уладить все так ловко, с практической стороны, что артисты, даже безголосые, преисправно занимали свои роли в операх и что произведения большего калибра, как, например, «Весталка» Спонтини, шли на тогдашней петербургской сцене ничуть не хуже, чем на многих европейских. И со стороны творчества Кавосу никак нельзя отказать в замечательном таланте. Только, — как это всегда бывает с капельмейстерами, каждый Божий день разучивающими и исполняющими музыку всех сортов, без отдыху и перемежки, — в Кавосе «оригинального» и искать было невозможно. Он писал красиво, ловко для голосов и инструментов, приноравливался очень к требованиям тогдашней русской публики и не церемонился в своих опе-

рах «вдохновляться» то Моцартом, то Керубини, то Спонтини, то Мегюлем, то Чимарозой и Фиораванти, то русскими песнями, переиначивая их в куплетные формы русских водевилей, — формы уже «рутинные» с последнего десятилетия прошлого века. При Кавосе публика русская приходила в неистовый восторг от переделанного на российские нравы немецкого волшебного фарса с площадного театра «an der Wien» — «Das Donau-Weibchen», и считала эту венскую фабрикацию за нечто свое, народное, увлеченная заглавием «Леста, Днепровская Русалка», именами действующих лиц и кое-какими русскими куплетцами, вставленными в этот полу-балаганный водевиль. «Днепровская Русалка», как любимейшее зрелище, разрослась в целый цикл из 4-х пьес («четыре части» одной оперы): музыку для нее то прямо брали из Вены (1-я часть Кауера, подражателя Моцарту и Венцелю Мюллеру) то приспособляли у себя дома (партитура одной из частей целиком написана русским, довольно даровитым музыкантом — Давыдовым). Если взять этот факт в соображение, — получим верный масштаб тогдашнего вкуса и поймем, что и оперы Кавоса в таком же роде: «Князь-Невидимка», «Илья Богатырь», «Жар-Птица» — должны были очень удовлетворять тогдашнюю публику.

Вероятно, под влиянием отлично-переданной музыкой семейной драмы в «Водовозе» Керубини, Кавос, на либретто даровитого князя Шаховского, в 1811 г. написал своего «Ивана Сусанина» — русский «Singspiel», немножко посерьезнее, подраматичнее прежних оперетт-водевилей.

Сюжет, под влиянием тогдашних сладеньких идеалов, обезображен счастливой (!) развязкой. Сусанин, в ту минуту, как на него поляки в лесу поднимают оружие, спасен кстати подоспевшим бояpином с целым отрядом русских. В заключение пьесы Сусанин, веселый и довольный, поет моральный куплетец:

Пусть злодей страшится
И дрожит весь век;
Должен веселиться
Добрый человек.

(И в «Водовозе» Бульи и Керубини, опера оканчивается подобным куплетом к публике).

Несмотря на такую детскость поворота, в «Сусанине» Кавоса есть места весьма верно-психологически прочувствованные, и в музыкальной фактуре пробивается нечто своеобразное, подчас весьма близкое к русским звукам.

Вот, следовательно, совершилось уже нечто вроде первого шага к самостоятельной русской музыке на оперной сцене.

Прошли два десятилетия. Все оставалось старое по-старому. Кавос перестал создавать. Репертуар наводнялся больше и больше переводными операми преимущественно французскими. Интерес публики к русским оперным зрелищам вообще ослабел, вместе с падением сил поющей труппы, на подмогу которой только в конце этого периода (т. е. в 1829 г.) был приобретен замечательный басист О. А. Петров.

Около этого же времени (начало тридцатых годов) на московской сцене явились произведения даровитейшего из русских дилетантов, А. Н. Верстовского. Первые его оперы — «Пан Твардовский», «Вадим», были опять большими водевилями, с великолепным спектаклем. Музыкальный интерес, — урывками между разговором, — не представлял ровно ничего сплошного, строго-выдержанного. Фактура во всем наислабейшая, оркестровка поручалась автором казенному капельмейстеру. При всем том, Верстовский, со стороны мелодичности, сближения с народным вкусом, хоть сквозь не народную, но общелюбимую тогда форму куплетов, в темпе полонеза и т. п. заявил себя тотчас довольно крупным деятелем в своей мелкой сфере.

В таком же духе написана и более замечательная опера, составившая венец славы Верстовского — «Аскольдова могила». Либретто Загоскина затронуло много самых рельефных, всем симпатических элементов русской жизни; музыка Верстовского счастливо подошла к задаче текста. Автор музыки, конечно, и тут не церемонился, по-тогдашнему обычаю, с местным колоритом. Наряду с русскими или, по крайней мере, славянскими мотивами, тут есть целые сцены в каком-то полу-итальянском, полунемецком обще-оперном характере. Много прямых заимствований из Веберова «Фрейшюца». Ансамблей, финалов, речитативов почти нет; форма колоссального «водевиля» остается неизменной. Но все же «Аскольдова могила» заключает в себе уже очень много настоящих своеобразных элементов музыкальной драмы на русской почве. В сравнении с Кавосом, шаг весьма важный сделан, несмотря на аматёрскую слабость фактуры, резко выступающую в параллели с исправным капельмейстерским стилем Кавоса.

С появлением баса Петрова, а вскоре, вслед за ним, контральто Воробьевой и сопрано Степановой, русская опера обновилась, оживилась. В репертуаре явились громадные оперы: «Роберт», «Семирамида». Кавосу было много работы, чтобы подогнать средства и других исполнителей к таким широким партитурам; но энергии капельмейстерской в нем была бездна, и он изо всего выходил с полной победой.

Но вот, среди цветков чужеземных, между сладкозвучными операми Беллини и Россини, рядом с грандиозным, хотя несколько шарлатанским, эклектизмом Мейербера, является на петербургской сцене — для открытия возобновленного Большого Театра в 1836 г. — громадно-честная опера, самостоятельно-славянская от начала до конца, первая «опера», в настоящем строгом смысле этого слова, уже не водевиль, не Singspiel, а большая

«лирическая», как тогда называли, опера, по фактуре своей равносильная немецким и французским большим операм самого серьезного, выработанного стиля!

Дело известное, что летосчисление истинно-русской оперной музыки, в смысле нового в искусстве направления, новой школы, начинается с оперы Глинки «Жизнь за Царя». Сюжет тот же «Иван Сусанин», но какая разница с Кавосовым!! Поворот взят трагический, что слышно с первых же звуков увертюры. Напевы, заимствованные из народных песен («Лучина лучинушка» в трио эпилога, «Ах, что за сердце» в песенке Вани, одна приволжская песня в самом первом выходе Сусанина и т. д.), под пером Глинки дают обильный материал для музыкальной тематической разработки, не менее богатой красотами, как музыка Керубини и самого Бетховена (они и были образцами для Глинки; Моцарта он чтил гораздо менее). Эти же материалы рождают небывалую на свете вещь: русский речитатив. Мастерской кантрапункт и прозрачная, своеобразная (хотя местами монотонная) оркестровка придают этой партитуре громадные достоинства, даже и помимо ее первейшей роли в истории русской оперы. Сопоставление элемента польского с русским придало музыке этого произведения совершенно оригинальный, небывалый еще ни на какой сцене, оттенок. Финальный хор эпилога по ширине размаха поспорит даже с финалами бетховенских симфоний, а по своей русской своеобразности, по своей верной передаче исторического момента, этот хор — страница русской истории. Если б Глинка не создал ничего, кроме этого эпически широкого и вполне русского «Славься, славься, святая Русь», имя его все-таки сияло бы наряду с первейшими художниками всех веков и народов.

Но для чего перечислять здесь красоты и великолепия оперы «Жизнь за Царя»? Кто из русских, любящих музыку, не знает этих красот?

Нам предстоит задача несколько иная. Надобно рассмотреть, в чем слабые стороны в этой опере, слабые стороны в Глинке, как художнике, чтобы на эти же самые результаты наблюдений опереться и при разборе «Руслана».

Самое поверхностное знакомство с оперой «Жизнь за Царя» в ее целом, на беспристрастный взгляд, покажет крупные недостатки в либретто, в плане самой пьесы и в повороте музыки, в отношении драматизма. Не говорим уже о риторичности и натянутых руссицизмах языка, об этих театральных пейзанах, одетых не то цыганами, не то парадными ямщиками и рассуждающих о политических бедствиях России. Это капитальный порок в наших глазах, неисправимый даже возможно-лучшей, исторически-верной постановкой (напротив, тогда неестественность задачи выступит еще рельефнее). Не забудем, что в последние 30 лет литературное сознание наше пережило слишком много фазисов, слишком ушло вперед. Иное даже в пушкинском «Борисе Годунове» может нам казаться условно-риторическим. Куда ж тут драматургия какого-нибудь либреттиста Глинки, барона Розена!

Нет, перенесемся мысленно за 30 лет назад; и тогда, в сравнении с операми и драмами тогдашнего репертуара, канва оперы «Жизнь за Царя» останется весьма слабой, сколько-нибудь строгой критике не выдерживает. В 1-м акте — действия почти нет, «ария» Антониды не у места, приезд жениха — оперная натяжка, и он слишком поднят на ходули, также и терцет; 2-й акт — дивертисмент с неловким финалом. Финал, с перерывами танцев, задуман отлично; выполнен в сценическом отношении так слабо, что вряд ли какой-нибудь гениальнейший режиссер сумеет замаскировать эту слабость. Главная беда тут в том, что весь драматизм сцены поручен хору, без отдельно выступающих личностей. С такой задачей никакой оперный хор совладать не в состоянии. От неудачной мысли — повернуть весь

польский элемент под мазурку — и с музыкальной стороны тут явилась неопределенность: вышла не то, чтобы совсем танцевальная музыка, а для взрывов драматизма тут слишком рельефен плясовой ритм. Первую половину 3-го акта наполняет картина семейного быта Сусанина в его избе. Это очень хорошо; и чем спокойнее, чем счастливее эти сцены, тем рельефнее контраст «беды», настигшей семью старосты с момента вторжения польского отряда. Но... семейная картина мужицкого быта, на реальный взгляд, чересчур далека от правды, на обще-театральный взгляд — сентиментальна, мадригальна и вяла от бездействия и растянутости. Хор «Мы на работу в лес» вышел превосходен по музыке, но довольно неуместен и совсем лишен сценического действия, отчего и музыкальные его красоты в театре пропадают даром.

Сцена Сусанина с неожиданно прибывшими ляхами, по драматизму, интереснейшая и лучшая в опере. В ней, собственно говоря, весь сюжет. Она блещет первостепенными красотами и по музыке, но от упрямо проведенной «мазурки» или полонеза везде, где поют поляки, музыка не лишена некоторой ненатуральности, натянутости в повороте. Знаменитый музыкальный критик Фетис, разбирая эту сцену («Revue Musicale», 1857 г.) по клавираусцугу, и не понимая хорошенько немецкого текста впал в забавнейшую ошибку. Он пишет, что тут гости пришли на свадьбу к дочери Сусанина, и что они хотят петь польскую песню, а Сусанин — русскую, из-за этого выходит ссора, которую после унять не могут ни Антонида, ни ее отец, ни мать (откуда Фетис взял еще этот персонаж, остается загадкой). Но в смешной ошибке Фетиса касательно «песен» виноват, отчасти, сам Глинка. Действительно, настойчивость поляков петь «мазурку» и настойчивость Сусанина отвечать русской «песней» («Страха не страшусь») мало соответствуют драматически весьма сильному положению. Драма

не в форме «песен» высказывается. Взрыв печали Антониды, песня девушек, ничего не знающих о беде, — моменты прелестные, превосходно переданные музыкой. Каватину Антониды можно упрекнуть несколько за ее куплетную форменность, вследствие которой реплика женского хора коротка, слаба и ненатуральна. В дальнейшей сцене, т. е. в финале 3-го акта, Глинка сделал капитальную ошибку, которую, впрочем, тотчас же и исправил громадной урезкой. Дело в том, что в партитуре, после того как прибегает Собинин, идет длиннейшее прощанье жениха с невестой, в форме итальянски-растянутого дуэта (весьма слабого, притом). Это прощанье, покамест будто бы крестьяне собирают оружие, чтоб идти вдогонку ляхам, — в отношении к сценическому ходу, явная нелепость, которая теперь на театре исправляется пропуском. Вместо того, чтобы идти быстрыми шагами к катастрофе, пьеса и в 4-м акте опять неимоверно затягивается в партитуре двумя совсем лишними номерами: хором крестьян в поисках по лесу за Сусаниным и бравурной арией тенора. Оба эти №№ никогда не исполнялись на театре, а в 38 г. Глинка, в начале 4-го акта, поместил добавочную сцену: Ваня у ворот Ипатьевского монастыря. Музыка ее в речитативе и анданте исполнена красот; аллегро — «Зажигайте огни» — бравурно-итальянское. В тексте являются смешные риторические преувеличения: «ах, зачем не витязь я, зачем не богатырь», «услышут все, даже мертвые», — все это в устах 13-летнего деревенского паренька нестерпимо. Тут Ваня уже совсем другой, чем в 3-м акте, превращается в какого-то «Арзаче».

Сцена Сусанина с поляками в лесу была бы отлична, если б ляхи не пели мазурку (в снежной пустыне, в смертельной усталости!..) и если б вся сцена была на половину короче. Растянутость ее наводит на слушателя прямо тоску и охлаждение к музыкальным красотам. При

такой скудости действия, величина оперы делается непомерно-тяжелой. В эпилоге — отсутствие драматического интереса с успехом выкупается глубокой элегичностью терцета и широким эпическим захватом последней, монументальной картины. При звоне родных колоколов, при захватывающих душу звуках хора «Славься», невольно простишь великому художнику все недостатки его колоссального создания.

Общий вывод из всего замеченного — не новость, а именно, что Глинка гораздо более лирик и эпик в музыке, нежели драматург. Чутьем сценически-интересного, действующего на зрителя-слушателя чрез общее обаяние сцены вместе с музыкой, — чутьем, которым одарены многие авторы опер, пожалуй, вовсе не превосходных собственно по музыке, — этим чутьем Глинка не обладает. Он слишком часто забывает вовсе о сцене, о театре; развивает свои мысли просто-музыкально, не заботясь ни о чем дальнейшем, как будто пишет свою музыку для концерта или просто, чтоб была эта партитура на свете (в том роде как, например, Байрон писал свои драмы — не для сцены). В опере «Жизнь за Царя», как первой опере Глинки, конечно, многое надо отнести насчет неопытности композитора; но мы увидим, что со стороны «сцены» и опыт нимало не послужил ему в пользу, и что к своему «либретто» он оставался очень беззаботен. Вторая опера в этом отношении вышла еще гораздо слабее первой.

Верстовский, без сомнения, не может идти ни в какое сравнение с Глинкой, как музыкант, но в собственно-оперном деле, в приспособлении музыки к целям сценическим, гораздо талантливее Глинки. В Верстовском есть легкость, веселость, живость, разнообразие, ловкость распоряжаться сценой, не вовсе утрачивая музыкальный интерес, — качество общее ему со многими авторами «французской» школы. Музыка Глинки, напротив, тяже-

ловата на подъем, любит подступать к драме со стороны серьезной, иногда — просто плаксивой, со стороны элегического пафоса; очень часто граничит с «итальянским» ущеугодием и будто сознательным пренебрежением сценой и текстом. У Верстовского ни одна ситуация не перерождается в вокально-инструментальный виртуозный концерт (у него на это и средств музыкальных не хватило бы); у Глинки — именно от обилия «музыкальности» — такое перерождение на каждом шагу (ария и терцет 1-го акта, дуэт и квартет 3-го акта в несокращенном виде, хор «Мы на работу в лес»).

Надо заметить, что и самые недостатки Глинки «исторически» вполне законны и даже необходимы. Его призвание было: отбросив в тень оперу-водевиль à la Кавос и Верстовский, создать русскую оперу со стороны музыкальной фактуры образцовой, вполне выдержанной; создать новый, русско-оперный стиль, требующий уже искусных певцов; доказать возможность законного существования самостоятельной музыки, построенной на народных мелодиях и обработанной наравне с западными мастерскими произведениями, — быть для России, вместе, и Глюком, и Моцартом, и Вебером. Тут было довольно дела с собственно-музыкальной стороны; сценическая — могла оставаться на втором плане.

III. Поэма и либретто

Опера «Жизнь за Царя» имела блестящий, громадный успех, вполне заслуженный. Публика почти сразу почувствовала, кого она имеет в таком художнике, как Глинка, и он сам, в свою очередь, быстро сознал свое положение, свои силы, свою высокую роль в русском искусстве. Конечно, поднимались голоса против стиля оперы «Жизнь за Царя», против плохо тогда еще понимаемой народности самих звуков; конечно, «меломаны» распевали наизусть из

этой оперы именно то, что было послабже, что заключало в себе сильную долю итальянской сладкозвучности; конечно, многие превосходнейшие части колоссального создания (в том числе, например, и заключительный хор эпилога) оставались будто в тени. Но это все не мешало общему и справедливому энтузиазму, возбужденному оперой и в знатоках и в не знатоках. Приговор массы в таких явлениях, как «Жизнь за Царя», крупно ошибаться не может. Восторг, возбужденный «Фрейшюцом», был неслыханный, бесспорный — и что же? и теперь, почти полстолетия после этой эпохи, лучшее создание Вебера занимает чуть ли не высшее место из всех чисто-немецких опер. Так было еще раньше — с «Дон-Жуаном», с «Волшебной флейтой», еще раньше с «Ифигенией» Глюка: все эти оперы и до сих пор, в своем роде, образцовые.

Напротив, — что с оперной сцены на массу не действует с силою захватывающею, в том, — при всех красотах и достоинствах, хотя бы громадных, — всегда есть какой-то недочет, серьезный, капитальный. «Эврианта», «Оберон» того же боготворимого Германией Вебера, вслед же за «Фрейшюцем», не имели и тысячной доли его успеха. Причина — в самой «Эврианте», в самом «Обероне», а не в публике.

Но и художников винить невозможно в неудачном иногда выборе сюжета или в неловкости его поворота и т. п. Чем могучее одарен творчеством художник, тем жаднее он ищет для себя новых дорог в искусстве, никогда не повторяясь.

Вся жизнь художника протекает в этом вечно неудовлетворенном стремлении к чему-то более и более ясно сознаваемому и все-таки ускользающему от осуществления на деле. Кто на чем-нибудь остановился, засел и успокоился в неподвижности, тот — свое время в искусстве отжил, перестал создавать новое, т. е. перестал быть художником. Для сильного творческого гения, каждое его произведение, как бы ни было гигантски-могуче для дру-

гих, — для него самого не больше как опыт, как веха на пройденном пути. Окончание одного произведения, глубоко задуманного, открывает художнику новые, неведомые для него самого горизонты, и как в природе — чем выше гора, тем обширнее кругозор с нее видимый, так и в искусстве: чем выше произведение, тем больше откровений оно принесло своему творцу, тем необозримее раскрылись перед его внутренними очами бесконечные горизонты искусства. Известен факт из биографии Бетховена, что творец IX симфонии и следовавших за ее созданием гениальнейших квартетов, при конце своей жизни высказывал, что ему сдается, чувствуется, будто он не больше как малую толику нот накропал на своем веку, — что главная работа для него еще далеко впереди!.. Так было и с Моцартом, так было и с Вебером, так в наше время сбывается с Вагнером, этим вечным искателем новых задач, новых форм... Так было и с Глинкой.

Итальянский оперных дел мастер или немецкий нотного цеха ремесленник, если бы им удалось — гипотеза невозможная! — создать оперу в таких размерах нового стиля, как «Жизнь за Царя», этот стиль принял бы тотчас за выкройку, за трафаретку (Schablone) и по этой мерке смастерил бы тотчас дюжины две опер, которые все явились бы на сцене и, конечно, не без успеха, пока трафаретка окончательно прискучит и кто-нибудь не изобретет новой.

Русский художник, Глинка, достигнув полной силы в развитии своего таланта, удостоверив сам себя в фактической возможности писать русские оперы в особом, небывалом и самом серьезном стиле музыки р у с с к о й, тотчас же стал стремиться — далее, вперед... Форм, красок, употребленных им в первой опере, было для него чрезвычайно мало. В нем роился богатейший запас оркестрового колорита, своеобразного, неслыханного, — целая сокровищница алмазов и перлов в области гармонии и мелодии,

в самых роскошных, фантастических сочетаниях. Все это стало проситься на свет Божий. Для таких богатств в запасе, надо и сюжет самый пышный, блестящий, разнообразный до капризности, пестро-прихотливый в своих узорах, как сказка из «Тысячи и одной ночи» — притом... хорошо бы остаться на почве русской, национальной и к такому сюжету подогнать все эти сокровища. Да вот... чего же лучше... и у нас есть нечто в роде сказок Шехерезады — волшебная поэма с национально-сказочным заглавием, фантастическое, причудливое создание лучшего из русских поэтов — одним словом: «Руслан и Людмила» великого Пушкина, — поэма в то время, т. е. в конце тридцатых годов, еще не совсем пережившая свою славу.

«Пиры Владимира Красна-Солнышка, прелестная княжна Людмила, киевский богатырь Руслан, варяжский трус Фарлаф, целая группа добрых и злых волшебников, очарованные сады, исполинская голова, — сколько лиц, положений, декораций! Какое раздолье для музыкальной фантазии! А тут еще Восток, гаремы — по случаю хазарского князька Ратмира! Его можно сделать — для курьезу — контральтом, — чудеснейшая роль для чудеснейшей исполнительницы А. Я. Петровой. Да, ведь, это роскошь! Выбор решен! скорее за работу!» Материалы для биографии М. И. Глинки могут подтвердить, что именно так, именно вследствие таких побуждений зародилась его вторая опера. Он искал раздолья своим могучим силам. Ему хотелось развернуть свои орлиные крылья на просторе, и он мощно развернул их.

До внутренней основы сюжета, до нити, на которую автор мог нанизать свои жемчуги и брильянты, ему было довольно мало заботы. И именно поэтому-то опера несет в себе свое осуждение. Она лишена внутренней, всецветущей, плодотворной мысли, она лишена — пафоса (какого бы то ни было), оттого холодна, скучна, мертва в своем

общем впечатлении, не возбуждает никакого интереса и не представляет ничего цельного. Вышла роскошным «узором», но от узора до «картины» еще не близко.

От выбора сюжета, от основы музыкально-драматического произведения зависит слишком многое в нем. Остановимся же на этом выборе. Рассмотрим поэму Пушкина, как сюжет для оперы. В то время, как Глинка создал «Жизнь за Царя» (1836), Пушкин создал уже зрелейшие свои произведения («Полтаву», «Годунова»), но его еще продолжали величать «смешным» (по замечанию Белинского) титулом «певца Руслана и Людмилы». Шуточно-эротическая поэма эта, несмотря на всю прелесть стихов и сильные проблески поэзии, в наше время ни для кого не привлекательна и скажем прямо: в наше время ни один даровитый музыкант не выбрал бы эту детски-слабую и нисколько не национальную поэму сюжетом для широко-русской оперы.

Не думаю, однако, чтобы теперь, в конце 60-х годов, общая симпатия людей литературно развитых была больше на стороне курьезных аристархов одной газеты, нежели на стороне гениальнейшего из русских критиков, который больше двадцати лет назад писал следующее:

«Для нас теперь "Руслан и Людмила" Пушкина не больше как сказка, лишенная колорита местности, времени, народности, а потому и не правдоподобная; в наше время (1843) не у всякого даже юноши станет охоты и терпения прочесть ее всю, от начала до конца». (Соч. В. Белинского, ч. VIII, стр. 96).

«У всякого времени свои требования и теперь (1843) даже обыкновенному таланту, не только гению, нельзя дебютировать чем-нибудь в роде «Руслана и Людмилы» Пушкина, «Оберона» Виланда, или, пожалуй, и «Orlando furioso» Ариоста; но все эти поэмы, шуточные, волшебные, рыцарские и сказочные явились в свое время и, под этим

условием, прекрасны и достойны внимания и даже удивления. Если бы какой-нибудь даровитый поэт написал в наше время (1843) такую же сказку и с такими же прекрасными стихами, в авторе этой сказки никто не увидел бы великого таланта в будущем, и сказки никто бы читать не стал». (Там же, стр. 97).

Надо, однако, вооружиться терпением и перечесть вместе с вами, читатель, всю поэму «Руслан и Людмила» от начала до конца, применяя данный сюжет, данные ситуации к целям музыкально-сценическим. По преодолении подвига, вот какие найдем результаты:

Обворожительно-прелестный стих поэмы для оперы — не находка; в тех редких случаях, где поэт говорит не от себя, а от лица действующих, стих на сцене будет едва заметен, пропадет под музыкою. В оперном тексте слова дают — содержание; форма — дело самой музыки.

Кроме стиха, одним из главных стремлений Пушкина были шаловливо-эротические картины, под сильным влиянием Ариоста, Виланда, Богдановича и французских поэмок в таком же игривом роде. Пушкин сам говорит («Р. и Л.» Песнь IV):

Я не Омер, в стихах высоких
Он может воспевать один
Обеды греческих дружин
И звон и пену чаш глубоких.
Милее, по следам Парни,
Мне славить лирою небрежной
И наготу в ночной тени,
И поцелуй любови нежной.

В самом начале поэмы, на свадебном пиршестве, Руслан оказывается «женихом нетерпеливым»; колдун похищает Людмилу прямо с брачной постели и т. д.

Вся поэма переполнена такого рода ситуациями, описанными «con amore».

Для сцены это, разумеется, плохая пожива, для музыки — также не находка (исключая, разве, изнеженного, обаятельного колорита кое-где). Затем главное: общий тон поэмы — шутливый. Ни одного характера, ни одного положения автор не берет в «серьез». Всем и всеми — героями, поэмой, собой и читателем, Пушкин постоянно шалит, играет. Вся эта, до крайности юная поэма искрится, как шампанское в бокале; не ищите в ней ничего дальше. Серьезности, мысли — и в помине нет. Любовь и печаль, ужас и грация — все тут только для стихотворства и для смехотворства. Финн рассказывает длинную повесть любви своей к Наине, собственно, для того, чтобы в конце рассказа вышла картина семидесятилетней горбуньи, которая кричит колдуну вслед:

— О недостойный!
Ты возмутил мой век спокойный,
Невинной девы ясны дни!
— Изменник, изверг! о позор!
Но трепещи, девичий вор!

Княжна Людмила тоскует и горюет в очарованных садах Черномора:

«Не нужно мне твоих шатров,
Ни скучных песен, ни пиров!
Не стану петь, не буду слушать, —
Умру среди твоих садов!»
Подумала — и стала кушать.

Горбатый карло злой Черномор, со своей длиннейшей седой бородой (заимствованный отчасти из арабской сказки о фее Пари-бану и ее брате Шаибаре) выведен страшным, властительным кудесником, именно для того, чтобы тем смешнее были его неудачные покушения

волочиться за красавицей-княжной. Исход первого из этих покушений оканчивается презабавной картинкой: колдун хотел бежать, но в бороде

Запнулся, упал и бьется —
Арапов черный рой мятется;
Шумят, толкаются, бегут,
Хватают колдуна в охапку
И вот распутывать несут,
Оставя у Людмилы шапку.

Эта шапка-невидимка служит как будто одной из пружин завязки (!), но главная ее цель: картина Людмилы перед зеркалом, —

А девушке в семнадцать лет
Какая шапка не пристанет!

Злая волшебница, Наина, кроме упомянутого рассказа, участвует и в интриге поэмы, — но главный резон существования этого лица — «стихи» в таком роде:

Колдун, колдуньей ободренный

или:

«Ступай за мной; седлай коня!»
И ведьма кошкой обратилась.

Что-то похожее на искреннее чувство промелькивает в сцене Руслана среди поля битвы, заросшего травой забвенья, — но тут же чрез несколько строк опять шалость:

«Я еду, еду не свищу,
А как наеду, не спущу».

Исполинской головой Черноморова брата поэт, на первый взгляд, будто серьезно хочет пугать, — но чрез несколько строк — Руслан щекотит ей ноздри копьем; голова чихает. От пощечины (!) богатыря голова покатилась, и шлем чугунный застучал. Все это не взаправду поэтические ситуации (pour tout de bon), а картинки на стеклах волшебного фонаря, — полуарабеск, полукарикатура. Наконец, и об этом после Белинского спорить было бы нелепостью, русского в этой поэме — одни имена, да и то не все. (Бел., VIII, стр. 224 и 429).

Здесь русский дух, здесь Русью пахнет! —

правда, в отношении одного пролога. Во всем остальном поэма нисколько не пахнет Русью; напротив, она несравненно больше итальянская и французская, нежели русская. Национально-сказочный элемент нашего богатырского эпоса в ней не является ни одним намеком (перечтите разбор Белинского).

Таким образом: серьезно подходить к этой поэме и к ее сюжету нет никакой возможности.

Напротив, оставаясь в пушкинском полуироническом отношении к героям поэмы и их подвигам, не гоняясь нимало за местными красками и за русской народностью, но желая сохранить яркую причудливость картин и положений, эту поэму для театра можно бы превратить: или в балет [101], или в комико-фантастическую оперу в самом

---

[101] Возможность воспользоваться поэмой Пушкина для балета не ускользнула от зоркого глаза гениального балетмейстера Дидло. Балет вышел с весьма недурной программой и много раз давался на сцене петербургского Большого театра в 20-х годах; впрочем, особенно замечательного успеха не имел. Программа была напечатана и сохраняется в архивах театр. дирекции, также и в Имп. Пуб. библиотеке.

легком, шаловливом стиле — «frisant la parodie», как, например, Оберов «Бронзовый конь».

Волшебно-комическая опера, в таком стиле, из сюжета пушкинской шутливой поэмы, могла-бы выйти восхитительною вещью в своем роде и в свое время. Один Черномор чего стоит — с этой точки зрения! Его сцены с Людмилой, его заговор с Наиной против доброго Финна, его встреча с Русланом — все это обильный материал для музыкального комизма с примесью какого-то особого, фантасмагорического оттенка.

А грациозные сцены Людмилы в очарованном саду и перед зеркалом? Вся личность этой капризной, шаловливой и влюбленной барышни находка именно для музыки легкого, грациозно-комического стиля à la française.

И Русланом, и Фарлафом, и Ратмиром, и Финном, и даже богатырской головой очень легко можно бы воспользоваться — все с той же шаловливой, полуиронической точки; сцены вышли бы и эффектны, и занимательны, и удобны для музыки.

Немножко затруднительно было бы «сводить концы», не подмешивая слишком много произвольных добавок или искажений. Но при «несерьезности» общего направления, самая «неестественность» завязки и развязки (как и в «Бронзовом коне») прибавила бы только новую прелесть всей широко-развитой шутке (опера folie féerique).

Представим же себе теперь, что мы еще понятия не имеем о «музыке» второй оперы Глинки, но, после всего прочитанного и продуманного об этом деле, принимаемся читать либретто оперы «Руслан и Людмила», оперы в русско-сказочном роде, которой содержание взято из поэмы Пушкина с сохранением многих его стихов. Читаем и — ужасаемся!

Автор или авторы текста (кто он или они — непоименовано) подошел или подошли к этому сюжету именно с

серьезной, трагической стороны!!! Да, ведь, это злейшая пародия на дело! Чтобы высказали о переделке Шекспировой драмы «Ромео и Юлия» в оперу-водевиль? А, ведь, в настоящем случае, vice versä, но совершенно такое же ложное отношение поворота к сюжету.

«Руслан» Пушкина, взятый с серьезной, трагической и национальной стороны!! Да что же это выйдет? Мы видели сколько в этой поэме серьезного, трагического и национального. Ведь, для серьезного драматического поворота нужна общая мысль; ее в поэме нет. Необходим «пафос» всего целого; никакого пафоса в поэме нет — сам Пушкин, впоследствии, находил ее «холодной»[102]. Необходимы характеры; ни одного характера в поэме нет; без характеров драматической основы не выйдет. Необходим органический план всего здания. Но именно со стороны «плана» юношеская поэма Пушкина далеко поотстала от Виланда и от Ариоста. Вымысел всего целого, т. е. самая интрига, «фабула» поэмы, не выдерживает и самой снисходительной критики; именно с этой стороны поэма «Руслан», задуманная еще на скамьях лицея, ребячески незрела и слаба. Проследите, например, Ратмира. В первой песне он жених Людмилы, соперник предпочтенного княжной Руслана. Далее: едет отыскивать княжну. Далее (песнь IV): повинуясь призыву одной из дев замка (нескромная пародия à la Voltaire на «двенадцать спящих дев» Жуковского), Ратмир очутился среди полунагих красавиц...

---

[102] «Руслана и Людмилу» вообще приняли благосклонно. Кроме одной статьи в «Вестнике Европы», в которой ее побранили весьма неосновательно, и весьма дельных вопросов, изобличающих слабость создания поэмы, кажется, не было о ней сказано худого слова. Никто не заметил даже, что она «холодна». (Отрывки из записок Пушкина т. XI, стр. 226, первого издания полных сочинений.) Тут же, говоря о «вольностях шуток» в этой поэме, Пушкин сознается в прямом подражании Ариосту.

В следующей песне Ратмир, совсем неожиданно для Руслана, для читателя, да, кажется, и для самого поэта, разыгрывает какую-то идиллическую сцену с милой его сердцу пастушкой (?) и сообщает Руслану, как другу (!), что эта пастушка (откуда она взялась?) была виновницей счастливой в нем перемены — «Она мне жизнь, она мне радость» и т. д. Руслан с ними нежно прощается, и больше о Ратмире ни слова. Очень ясно, что «идиллия» навеяна Батюшковым, Дельвигом, Жуковским и нисколько не относится к сластолюбивому хазарскому князьку, каким Пушкин нарисовал Ратмира до 5-й песни.

Концы вообще сведены в поэме кое-как, на скорую руку. Негодяй Фарлаф, похитивший Людмилу и трижды вонзавший меч в грудь спящего Руслана, при свидании с ним в гриднице Владимира, получает от Руслана прощение (!) на радости. Черномор, привязанный к седлу Руслана и вместе с ним попавший в Киев, так как лишен бороды, а с нею и власти чародейской поступает на службу (!) к великокняжескому двору. Одним словом, где же в этом сюжете искать чего-нибудь стройного, складного? В сущности вся поэма великолепная чепуха; как же сюжет ее принимать в «серьез»? Непостижимо! Как же в рыцарской сказке, в роде Ариоста и Виланда, искать красок русского эпоса? Непостижимо!

Вот эту-то капитальную ошибку самого ли Глинки или его сотрудников либреттистов невозможно было выкупить никакими красотами. Вот чем грешит либретто оперы прежде всего. Но, быть может, скажет читатель, не знакомый еще с оперой, быть может авторы текста вложили в действующих лиц и в комбинации драматических положений нечто такое, чего нет в поэме, но что, хоть отчасти, может заменить несуществующий у Пушкина «пафос» всей вещи, т. е. страстность больше или меньше серьезную, глубокую.

Это, пожалуй, возможно (и намеки на это есть, если не в словах, то в музыке оперы, как увидим), только тогда самая

канва поэмы, задуманной в шутливом роде, будет тем страшнее дисгармонировать с «навязанной» действующим лицам серьезностью и страстностью. Так оно и вышло в повороте характеров Руслана, Людмилы, Ратмира и Финна. Руслан, в сцене поля, какой-то тяжеловесный мечтатель, все-таки не принадлежащий никакому времени, никакому народу. Людмила, вместо милой капризно-игривой барышни, превратилась в кисленькую примадонну, с пошло-мелодраматическими затеями. Вся юная, обворожительная прелесть этого создания Пушкина под дебелым пером либреттистов исчезла без следа. Ампутация веселости, шутки из всего склада поэмы отняла у всего вымысел, у всей основы оперы главный жизненный нерв, превратила канву поэмы в какой-то манекен, ни для кого не интересный. Что значит эпизод Финна без юмористического наклона в развязке? Если, по случаю Финнова рассказа в самой поэме, Пушкину был предложен вопросный пункт касательно несообразности и неуместности этого длинного рассказа перед нетерпеливым женихом Русланом — во сколько же раз неуместнее этот рассказ в опере, где мотивирование его ночлегом Руслана в пещере Финна не существует, и рассказ словоохотливого старика является прямо первой новой сценой, первым сценическим интересом (?), после похищения Людмилы?! Можно ли было и отрубленную, но живую голову богатыря-исполина принимать всерьез, не придав этому эпизоду никакой подкладки в его оправдание? Рассказ о вражде между двумя братьями, карликом злодеем и великаном простофилей, рассказ забавный у Пушкина, повернут в тексте оперы какой-то тяжеловесной балладой, не страшной и не смешной; в музыке поручено хору, что делает его окончательно невозможным на сцене. А без рассказа, голова отрублена не только от туловища великана, но и от сюжета пьесы.

Запугиванье киевского витязя морганьем огромных глаз и свистом бури из ноздрей великанской головы, на сцене должно близко граничить со зрелищем балаганобезрезонным, чего бы, конечно, не было, если б этот эпизод был повернут шуточно, как в тексте поэмы:

Голова

Куда ты, витязь неразумный?
Ступай назад, я не шучу!
Как раз нахала проглочу!

Руслан

Молчи, пустая голова!
Слыхал я истину, бывало:
Хоть лоб широк, да мозгу мало!

Да и все вышло бы тогда совсем другое!

Черномор, взятый тоже с серьезной стороны (!), зато оставленный без речей (!!), вышел опять ни страшной ни смешной куклой, среди черкесской (?) обстановки.

Неловкое мотивирование созданного (!) либреттистами персонажа — пленницы Ратмира, Горислaвы, бессвязность положений, участие Ратмира и его «пастушки» Гориславы, даже в последнем финале, — все это слишком выпукло бросается своим безобразием в глаза каждому, кто видел оперу на сцене.

Мы еще проследим всю оперу, сцена за сценой, в следующей статье, для того, чтобы рассмотреть, насколько могучему гению Глинки удалось побороть или хоть заслонить чудесами музыки нескладицу своей канвы. Но здесь мы спросим читателя: неужели есть какая-нибудь возможность защищать эту самую нескладицу?! Мне случалось (с 1857 г.) очень много писать об этом предмете,

всегда в порицание этого жалкого либретто — в порицание, во имя здравого смысла, во имя пушкинской и сценической поэзии, во имя глинкинской музыки.

Представитель ярых русланистов в статье, на которую я уже ссылался, посмеивается над логикою, которая при этом работала в моей голове. Логика моя — перед читателями. Если такой критик, как Белинский, при всем обожании Пушкина, находил в 1843 г. поэму «Руслан» уже невозможной для чтения с удовольствием, то за кого же нас принимают в 1866 и 67 годах, если хотят доказать нам и стройность, и смысл, и увлекательный интерес в длинной, 5-актной quasi-серьезной, но волшебной (!) пьесе, где (кроме нескольких строк стихов) утрачено решительно все, что составляет прелесть поэмы Пушкина, а напоказ выставлена вздорность ее канвы, с заменой поэтических ее подробностей непоэтической чепухой собственного изделия либреттистов, с заменой веселости — непреодолимой скукой?

В. Стасов удивляется, как это я находил «и органичность и смысл даже в таких дюжинных, ординарных либретто, как либретто «Жизнь за Царя», или в таких смешных, нелепых и ходульных либретто, как все либретто вагнеровских опер».

Что либретто первой оперы Глинки не из удачных оперных текстов вообще, об этом, полагаю, спорить никто не станет. Но опять для каждого ясно, что там есть единство, есть целое, выстроенное на одной, главной мысли. Есть интерес действия, есть свой «пафос», есть великий характер Сусанина; вся пьеса дышит русской народностью и в эпилоге глубоко затрагивает струну русской исторической жизни.

Добавление к статье Руслане и Русланисты[103]

Горячо пронеслась блестящая, лихая увертюра с красивой певучей мелодией, прелестно оркестрованной и со славным фантастическим колоритом средней части. Тут есть что-то волшебно-таинственное (1714 стр.).

Светозар, Людмила, Руслан, Фарлаф, Ратмир за пиршественным столом. Звуки дышат блеском, могуществом и переносят нас в древне-языческий Киев. «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой»; первая песнь Баяна, «ensemble» персонажей, языческие хоры — все это превосходно, эпически величественно, монументально (1714 стр.).

«Вновь радуга взойдет», песнь Баяна, с фантастически переливчатым аккомпанементом гуслей, — одно из высших чудес, созданных Глинкой.

С благословенья новобрачных начинается ширина эпико-лирическая. Глинка в своем элементе. Весь квинтет — chef d'oeuvre пластически спокойной мелодии; южная страстность Ратмира, отрывистые фразы «говорком» в устах Фарлафа стройно сливаются с общим плавным течением музыки. Квинтет не короток, но и не длинен, напротив, хотелось бы, чтоб он продолжался еще и еще. Это — расцвет всего 1-го акта и единственное место в нем, где сцена в полной гармонии с музыкой; одно впечатление помогает другому, с ним сливаясь. Если б вся опера представляла такое слияние сцены и музыки, «русланисты» были бы вполне правы!... (1715).

---

[103] Так как статья «Руслан и Русланисты» приняла размеры, не соответствующие заданию нашего издания, то я решила сократить ее, выпустив всю полемику, относящуюся к давно прошедшим временам, и ограничиваюсь резюмированием вкратце нескольких чудных отзывов Александра Николаевича об этой гениальной опере, имеющих большое значение для нас, в смысле характеристики самого Серова.

В. Серова.

У Глинки скоро выступил героем — Ратмир, а с ним и пластическая красота мелодического рисунка взяла верх над всем прочим. В мастерской вокальной фактуре этого финала бездна энергии и в заключительном сплетении голосов слышится что-то родственное секстету «Дон-Жуана». Недостаток «сопрано» и «тенора» в этом финале довольно ощутителен, придавая ему какую-то не желаемую здесь — тусклость. Но широкая, могучая красота музыки летит как на крыльях, все с собой уносит, все выкупает, и 1-й акт оканчивается блистательно (1716).

Романс Ратмира: «Она мне жизнь, она мне радость», — это вещь дивная, о которой можно целые тома написать, развивая психологически все, что тут высказывается музыкой. Это — оазис любви, кроткой, среди наслаждений еще больше сердечных, чем чувственных: любви умиротворенной с треволнениями жизни, тихо мерцающей в какой-то чудно-обаятельной, упоенной восточными ароматами атмосфере (1697).

Если всю эту оперу можно назвать «сборником высших чудес глинкинской музыки, вперемежку с не чудесами», то именно к 4-му акту такое название применимо в особенности. Даже в одной первой сцене «скучающей княжны» почти поровну — музыки изумительно-волшебной и — слабой концертной. Понятно, что концертный элемент — в партии самой Людмилы, о чем уже была речь; изумительная гениальность в фантастических женских хорах, с которыми «соло» княжны так часто перемежается. «Русланисты» совершенно правы, когда ставят хор наяд, хор цветов и хор убаюкиванья «Мирный сон, успокой» — может быть, выше веберовских эльфов в «Обероне». Своеобразно-прелестные звуки Глинки уносят нас в какой-то, совершенно особый, волшебный мир, им созданный, никому другому неведомый, совсем непохожий на все, что мы знаем грациозно-фантастического у других композиторов.

Такая оригинальность — печать творчества высшего, первостепенного (1722).

Ратмир, под влиянием чар Наины, не может заснуть. Сладострастие его обуревает. Ему грезятся его хазарские одалиски. Персидский или аравийский мотив, порученный тут английскому рожку, — один из перлов оперы, по гармонической отделке в чисто-восточном колорите. Речитатив Ратмира с этими репликами совсем новой оркестровки — изумителен (1709).

Я не устану повторять, что красоты музыки, которыми так и кипит эта колоссальная партитура, все эти «завоевания» русского искусства я понимаю, ценю и люблю ни на волос не менее самих «русланистов», но именно оттого-то и скорблю, что эти красоты на сцене пропадают совсем (1725).

Ему нужен был опять широкий, лирико-эпический момент — «плач над полумертвой княжной», и этот плач, в роде надгробного, вышел — одним из высших чудес славянской музыки. Речи Светозара и Фарлафа превосходно рисуются на общем элегическом фоне (опять форма строф) (1725).

Кто из музыкантов не восхищался бесподобными восточными танцами в IV акте? Даже для незнакомых со звуками Востока «au naturel», это — гениальнейший каприз, неподражаемый в своей дикой прелести. Первая мелодия 6/8 (турецкая песня) так гармонизована, что заставила бы всех на свете Марксов и Денов попризадуматься и, вздохнув, сознаться, что есть «в природе вещей» иная гармонизация, кроме патентованной берлинской; вторая мелодия (пляска арапченков) со своей грациознейшей частью, с хроматическим ходом труб на сцене, контрапунктом к теме — так изящно-причудлива, что, будто на ковре-самолете, переносит в какой-то мир арабских сказок. Но вот раздаются гнусливые звуки зурны, звуки совсем особенные, ничего общего не имеющие с обыденной, ев-

ропейской музыкой. Для тех, кто был на Кавказе, или хоть в Крыму, тут начинается нечто очень знакомое, начинается — «Лезгинка», волшебно кистью музыкального колориста перенесенная в театральный зал и изумительно симфонически разработанная. Это — лоскуток кавказского быта, кавказского неба, живьем выхваченный.

Мне уже случалось заметить, что Глинка тут заранее и бесчеловечно ограбил всех композиторов, которые ухватятся (и уже хватались) за сюжеты: «Кавказского пленника», «Амалат-Бека», «Хаджи-Абрек», Лермонтовского «Демона» (1699).

Повторяю, что после такой исторически-славянской оперы, как «Жизнь за Царя», при несравненно большей зрелости таланта и опытности, не того можно было от Глинки ожидать, в отношении народной русской оперной музыки. «Оберона» никто не поставит выше «Фрейшюца», хотя «Оберон» блестит оригинальными и первоклассными красотами. Почти то же отношение и между «Жизнью за Царя» и «Русланом». «Руслан» значительно богаче, зрелее, могучее, первой оперы Глинки; как партитура, это — вечный предмет удивления и изучения для русских музыкантов, но это — каприз великого художника, каприз, который мог быть и мог не быть, — «русская» опера уже была создана (1701).

Александр Сергеевич Даргомыжский

Некролог

Россия еще не особенно богата композиторами, потому смерть такого высокопочитаемого и замечательного, каким был покойный, — очень тяжкая и очень чувствительная потеря.

Будучи лет 20 лично знаком с А. С. Даргомыжским, следя шаг за шагом за его артистической карьерой, давая в свое время и раньше других подробные отчеты о его капитальнейшем произведении «Русалка», я чувствую себя нравственно обязанным на столбцах этого журнала отдать должную дань индивидуальности, занимающей столь почетное место в истории нашей русской музыки.

А. С. Даргомыжский происходит из дворянской семьи; он родился в Смоленской губернии в феврале месяце, в 1813 году[104]. С 1817 года он пользовался в Петербурге домашним воспитанием, как это водилось в те времена; с раннего детства он выказал громадные способности к музыке, которые весьма тщательно культивировались в его семье. Руководимый в своих муз. занятиях различными не безызвестными артистами, между прочим учеником Гуммеля — Шоберлехнером, он вскоре сделался пианистом и скрипачом, весьма заметным между современниками его — любителями-музыкантами.

В 17–18 лет он пробовал свои силы на композиторском поприще и написал несколько концертных пьесок для

[104] В день смерти его, 5-го января 1869 года, ему минуло 56 лет, без нескольких дней. Прошу заметить, что все биографические данные, на которые я ссылаюсь, основаны на достоверных сведениях, почерпнутых у Даргомыжского из его автобиографии, напечатанной, с его разрешения, в одном специальном органе.

фортепиано и скрипки, также — романсы, приобревших некоторую известность. В 1833 Даргомыжский лично познакомился с нашим знаменитым композитором М. И. Глинкой, который был 10-ю годами старше него. Разность в годах не помешала этим двум артистам тесно сдружиться, и дружба их длилась целую четверть столетия, т. е. до самой смерти Глинки (1857).

До 1834 года Глинку знали более как автора романсов (этот жанр только что входил в моду), но он уже пробовал в оркестре князя Юсупова отрывки из новой своей оперы «Жизнь за Царя», наполовину уже оконченной. Пример великого соперника плодотворно подействовал на талант Даргомыжского и дал должный толчок для более усиленных и серьезных занятий по своему искусству.

Попробовав свои силы на весьма удачных инструментальных произведениях, Даргомыжский смело принялся за большую оперу. Подчиняясь вкусам своего времени и полу-французскому воспитанию, он ударился в направление Мейербера и Галеви, поэтому остановился на драме «Лукреция Борджиа» В. Гюго (хотя Доницетти уже почти написал свою оперу на этот сюжет (1833), но она не пользовалась особенной известностью, потерпев фиаско в Милане, и только Париж, в 1840 году, поднял ее значение). Даргомыжский (как это с ним часто случалось) ошибся в выборе либретто, совершенно не подходящего к свойству таланта молодого артиста, чуждого страстных порывов, характеризующих исключительно драмы В. Гюго. Уже несколько номеров были закончены юным композитором, когда наш маститый русский поэт, Жуковский, отговорил его продолжать работать над неблагодарным сюжетом и тогда еще недозволенным в России. Не покидая почвы французского романтизма, Даргомыжский для своего дебюта позаимствовал сюжет снова у В. Гюго, воспользовавшись текстом Notre Dame de Paris, составленным,

на его счастье (или скорее несчастье), самим автором для г-жи Луизы Бертэн. Со всем жаром пылкой молодости накинулся Даргомыжский на французский текст, нимало не напоминающий великолепный роман. И в этот раз выбор был сделан не особенно удачно. В 1839 году была окончена большая опера со множеством хоров и балетов. Переведши либретто на русский язык (!), автор представил оперу Императорской Дирекции на рассмотрение. Несмотря на благоприятные отзывы известнейших музыкантов, невзирая на ходатайство весьма влиятельных особ, труд Даргомыжского не был принят и остался в портфеле у автора целых восемь лет.

Первые неудачи, продолжительные годы ожидания до первого дебюта, в такие годы, когда талант требует особенно лихорадочной деятельности, обескуражили молодого музыканта и отравили надолго его артистическую карьеру. От 1844–1846 года он путешествовал по Германии, был в Бельгии и во Франции, где он пользовался дружбой и приобрел уважение таких лиц, как Галеви, Обер, Мейербер и Фетис. Не добившись публичного исполнения своей «Эсмеральды» ни в концертах ни на сцене, Даргомыжский пытался ознакомить ею отдельные кружки знатоков в Брюсселе, Париже и Вене — о чем оповещали органы печати того времени, небезызвестные и в нашем отечестве, что безусловно имело влияние на благоприятный поворот судьбы Александра Сергеевича.

По своем возвращении в Россию он добился, наконец, постановки оперы «Эсмеральда» на московской сцене. Она прошла 5 декабря 1847 года и, увы! — с весьма сомнительным успехом. Но как бы то ни было — этот успех казался Даргомыжскому первым проблеском будущей славы: то была первая оценка, неотразимо повлиявшая на дебютанта. Теперь наш артист взялся окончить другое произведение, начатое во время тяжких годов испытания — это было: опе-

ра-балет анакреонтического характера, сочиненный на дифирамб нашего великого Пушкина «Победа Вакха», — произведение, лишенное сценического интереса и требующее больших затрат на постановку. Оно не было принято дирекцией. Еще неудача в выборе текста! Опера «Эсмеральда», исполненная, наконец, в Александринском театре, в 1851 году, не имела особенного успеха.

Разочарованный этими театральными неудачами, приписывая их недоброжелательству администрации, недостаточно радеющей об исполнении и постановке пьес, Даргомыжский накинулся с небывалой энергией на другое поприще, ему особенно дорогое, — на сочинение *вокальной музыки для салонов*.

Он создал громадное количество романсов и песней на два, три и четыре голоса; эти произведения стали очень популярны между поющими меломанами Петербурга. Поддерживая сношение со всеми мало-мальски выдающимися певцами и певицами столицы, Даргомыжский оказал значительную услугу музыкальному миру, снабжая многочисленных любителей и артистов своими советами, а тем временем сам черпал практические сведения из живого общения с представителями вокального искусства (неоценимое приобретение для драматического композиторства). Даргомыжский посвятил свою жизнь искусству, и никакие внутренние сомнения и внешние неудачи не в силах были заставить его изменить своей мечте — работать для сцены.

Увлеченный очаровательной драматической поэмой своего возлюбленного поэта, Пушкина, — «Русалка» (обитательница вод, Ундина, Наяда), он задумался над сценарием и стал заготовлять эскизы для большой оперы на этот богатый сюжет, и, наконец, выбор его пал на удачное либретто. Эта работа — капитальный труд автора сначала был предпринят без всякой определенной цели,

единственно из потребности «создавать», — потребность, не дававшая покоя нашему артисту.

В 1853 году несколько друзей композитора организовали любительский концерт с благотворительной целью. В числе исполняемых пьес (почти все принадлежали перу А. С.) всего более успеха пало на долю отрывков из оперы «Русалка». Воодушевленный этим неожиданным успехом, автор окончил свое произведение в 1855 году, и в мае 1856 — оперу поставили в Петербурге в театре-цирке (Мариинский театр).

Несмотря на посредственность исполнителей (за исключением несравнимого баса, артиста Петрова), «Русалка» сразу завоевала себе весьма заметный успех. Русская пресса заговорила о ней, как о крупном приобретении для нашего репертуара рядом с глинкинскими операми.

В 1858 году «Русалку» дали в Москве, в бенефис Семеновой прекрасной певицы, тогдашней знаменитости.

В 1859 были сделаны тщетные попытки возобновить «Эсмеральду». После «Русалки» Даргомыжскому пришла мысль сочинить русскую волшебную оперу в комическом духе; но он остыл к сцене вследствие равнодушия, преследующего автора на театральных подмостках, — поэтому он посвятил себя оркестровым композициям (казачок, чухонская фантазия и пр.).

В 1866 г. возобновили в Мариинском театре «Русалку». На этот раз она была исполнена потщательнее и перед более зрелой публикой, развившейся в смысле понимания серьезного драматического стиля; опера прошла с большим и очень заслуженным успехом, — начиная только с этого момента (очевидно, весьма поздно) стала устанавливаться популярность Даргомыжского, как драматического композитора. В 1867 г. пытались в Москве поставить «Торжество Вакха», но попытка не удалась. В последние годы жизни, не считая романсов, продолжавших обога-

щать салоны от времени до времени, Даргомыжский занялся — невзирая на плачевное состояние здоровья — осуществлением очень смелого замысла: он переложил на музыку четыре сцены из «Дон-Жуана» («Каменный гость») Пушкина, не изменяя в тексте ни единого слова. Этот труд обещал быть самым замечательным изо всех произведений Даргомыжского, но серьезная болезнь (аневризм) еле дозволила ему окончить его. Он все-таки успел дописать оперу, но оставил ее не оркестрованной. Если к этому поверхностному обзору жизни Александра Сергеевича добавить, что у него был характер приятный, мягкий, податливый, но абсолютно лишенный энергии; что ум его, достаточно просвещенный, хотя и без основательной, серьезной подготовки, блистал неподдельным, едким юмором, — можно будет до некоторой степени себе представить, даже не ознакомившись близко с его музыкой, каков его стиль и каковы его стремления. Организм его был нежный, нервный, деликатный, впечатлительный до болезненности, развитие его индивидуальности было в молодости не хорошо направлено, оно было лишено глубоких познаний и определенных стремлений. Широкие, сильные, грандиозные, строгие формы не входили в область его умения; массы его затрудняли; инструментовка немного шумная; малейшее злоупотребление эффектами претило ему; это был талант грациозный, несколько женственный, наподобие другого музыканта славянского происхождения — Шопена, который в конце концов, при всей гениальности его артистической натуры, все-таки Lâ ci darem la mano предпочитал бетховенским громам небесным. Перечислим все произведения Даргомыжского: он оставил с сотню романсов, три произведения для театра и одно неоконченное; несколько оркестровых пьес, не имеющих особенного значения. В области русского романса, очень близкой к немецким Lieder'ам Шуберта,

Шумана и пр., Даргомыжский соперничает с Глинкой, первым представителем этого стиля в России. Несколько романсов Д-го действительно прекрасны с их нежным и грациозным характером. В произведениях последних 15 лет («Палладин», «Капрал», восточные романсы и пр.) он превосходит своего соперника определенностью, правдивостью и большей выразительностью местного колорита. В мельчайших изгибах голосовых средств, в детальных рисунках аккомпанемента он стремился к истинной самобытности и достиг ее. Тонкий и глубокий гармонист (как все композиторы славянской расы), всегда благородный в мелодическом рисунке (хотя иногда очень дробленном), он в музыкальной декламации открыл совершенно новый путь: эти бесчисленные промежуточные оттенки между кантабиле и речитативом, между спетой нотой и сказанной говорком — это новшество окажет свое воздействие на оперную музыку и откроет в этой области неиссякаемые богатства.

Именно его речитативный стиль несравненно гибче, разнообразнее, естественнее, нежели стереотипные сухие формулы итальянцев, французов и даже немцев, — он-то и будет способствовать обширному развитию будущей русской драматической музыки. Но со стороны сценического искусства существуют художественные условия, в соблюдении которых Даргомыжский оказался не вполне на высоте своей задачи, вследствие особенности своего таланта.

Ему не хватало, во-первых: счастливого выбора сюжета (зависящего в большинстве случаев от интеллектуального развития музыканта); во-вторых — богатства инструментальной палитры (колоритного дара приобрести невозможно); в третьих — искреннего вдохновения и уменья применить его к сцене; не одарен он также был способностью писать большими декоративными мазками, а, напротив, его клонило к щепетильной филигранной об-

работке. Шопен непременно потерпел бы в опере фиаско. Наброски фресками иначе производятся, чем маленькие миниатюрные рисуночки; берут другую кисть, накладывают краски особенным, приноровленным к этому жанру, способом; руководствуются иными приемами, придерживаются иной пропорции.

Из созданных Даргомыжским сценических произведений, «Эсмеральда» и «Торжество Вакха» не выдерживают критики; ни внутренние достоинства, ни внешняя эффектность не выкупают недостатков текста, и к ним следует относиться, как к ошибкам молодости композитора.

Оркестровые фантазии (казачок и пр.) слабые подражания глинкинской знаменитой «Камаринской».

Что касается капитальнейшего произведения Даргомыжского — «Русалки», то я первый считал долгом отвести ему почетнейшее место среди наших отечественных опер.

Поэма Русалки создана на славянскую легенду (подобие знаменитой рейнской Лорелей), весьма благодарную для широких замыслов музыкальной драмы. Канва наполовину трагическая, наполовину — фантастическая; она блестяща по общей ситуации и богата мелкими деталями.

Главное достоинство оперы Даргомыжского, опять-таки повторяем, заключается в с т и л е (употребляя это слово в широком значении): в правдивости выражения большинства сцен и — без исключения — во всех речитативах, как в серьезных, так и в комических. (Комическая жилка пробивается у Д-го весьма счастливо и часто поражает неподражаемым юмором). Комические партии, чрезвычайно удачные, предназначены двум второстепенным ролям. Есть большая сцена в 3-м действии, образцовая с начала до конца и потрясающего эффекта: это ночное свидание на берегу Днепра князя с помешанным мельником. Поразительный драматизм выражен очень красивыми звуками; есть премиленькие хоры, большой дуэт

первого действия, всецело захватывающий слушателя; хорошенькие балеты на свадьбе; прелестная теноровая каватина князя при лунном освещении. Композитор — не колорист по природе — не сумел воспользоваться всеми фантастическими данными, которые в опере играют первостепенную роль, да если еще прибавить пушкинскую вдохновенную поэзию, то и вообразить себе нельзя, что бы из этого сделали Глинка или Вебер. Каких бы чудес не натворили они с их волшебной палитрой! Хоры и танцы русалок — пятна в опере Даргомыжского.

Увертюра хорошо обработана, но бесцветна, как большая часть номеров партитуры. В общем — эта опера замечательна и не должна сходить с репертуара, но причислить ее к перворазрядным знаменитостям — невозможно. Это участь всех произведений переходных эпох, смешанных стилей, и тем более, если они созданы не смелой рукой, не с захватывающей силой. Рядом с гениальным творцом «Жизни за Царя» и «Руслана», положившим основу русской драматической музыки — Даргомыжский может занять лишь второстепенное место. Это талант подражательный, это спутник, померкший в светящемся ореоле своей планеты. Соотношение приблизительно такое же между Глюком и Мегюлем или, напр., между Вебером и Маршнером (хотя ни в Мегюле ни в Маршнере нельзя не признать некоторой оригинальности), между Россини и Доницетти, между Мейербером и Галеви (с последним у Даргомыжского можно найти некоторое сродство в стиле, конечно, резко различающемся в стремлениях, характеризирующих чисто-русскую индивидуальность).

Восторженные поклонники Даргомыжского (последнее время он был окружен друзьями, довольно неумело потакавшими его слабостям) хотят нас уверить, — об этом заявлялось печатно, — что еще неоконченный «Каменный гость» само «совершенство» во всех отношениях, nec plus

ultra драматической правды, наконец: последнее слово музыкальной драмы (это их собственные выражения, выписанные мною из русской академической газеты).

Когда вопрос касается произведения, находящегося еще в портфеле[105]; когда оно построено на тех же данных, которые создали колоссальную славу знаменитой опере Моцарта; когда сочинение пишется в виде любопытного опыта, будто решается какая-то проблема, да еще на текст, ни коим образом не приноровленный к оперному либретто, — да будет нам дозволено выразить наше опасение, что подобные преждевременные рекламы, раздутые до смешного, более вредят еще безызвестному произведению, нежели располагают в его пользу, потому что публика становится в отношении его чересчур требовательной. Следует сознаться, что сама «идея» подобного опыта — рискованная, во всяком случае, — уже делает величайшую честь артистическим стремлениям и идеалу композитора, служившего всю жизнь благородно и бескорыстно своему искусству.

Лучшими страницами «Русалки», некоторыми своими романсами и, по всей вероятности, своим «Каменным гостем» Даргомыжский себе составил имя в русской музыке — имя, которое навсегда связано будет с новаторством в создании драматического стиля и правдивой, жизненной дикции в пении.

Потеря подобного таланта высшего полета оставит в нашей музыке пробел, который пополнить не легко.

---

[105] Нельзя ли поручить оркестровку г. Римскому-Корсакову? — без сомнения, он самый даровитый из наших юных русских композиторов.

Отзывы А. Н. Серова о муз. произведениях русской молодой школы в 60-х годах (гг. Балакирев, Р. Корсаков, Кюи и Мусоргский)

I. Балакирев

После двух европейских знаменитостей выступил на арену молодой русский дебютант, г. Балакирев. По случаю объявления об этом концерте, я сказал уже свое мнение о таланте этого юного музыканта, отличного виртуоза и, что еще важнее, замечательного композитора. И не возьму я назад ни одного слова из моей рекомендации. И теперь повторю, что г. Балакирева ожидает будущность самая блистательная, если он посвятить свою жизнь на развитие богатых даров, которыми наделен от рождения, и — если не подчинится злокачественным влияниям, которые иногда так незаметно налагают свою печать на гибкую, впечатлительную натуру артиста, еще столь молодого.

Сочинение г. Балакирева (первое Аллегро из концерта Fis-moll) было исполнено автором отлично, и встречено всей публикой с большим, искренним сочувствием. Успех — как и ожидать следовало — был полный. Симпатия слушателей выразилась горячими, шумными, единодушными рукоплесканиями. Да и мог ли не понравиться этот концерт, так поэтически задуманный, занимательно оркестрованный, изобилующий прелестными, грациозными мелодическими оборотами и исполненный с таким мастерством, с такой нежностью и вместе силой? О подробностях самого сочинения, по рассмотрении партитуры, буду говорить в особой, отдельной статье.

Талант г. Балакирева богатая находка для нашей отечественной музыки.

Этим отрадным явлением я кончу отчет об утре 12 февраля.

Занеся в наш отчет блистательный дебют М. А. Балакирева в качестве пианиста-виртуоза, по долгу беспристрастной критики, заметим, что при всех отличных сторонах его игры — беглости, силе, выразительности, — ему довольно многого недоставало, чтобы быть достойным исполнителем бетховенского концерта: недоставало высшего овладения пьесой, которая в игре великого Листа, например, — совершенно сливает дух исполнителя с духом исполняемой пьесы, одухотворяет, поэтизирует ее от ноты до ноты; недоставало М. А. Балакиреву, местами, и той высшей отчетливости в «touché», того чисто-внешнего блеска, лоска, шика, которым обыкновенно владеют нынешние пианисты, даже не Бог знает какого высокого полета и по отношению к истинно-музыкальным способностям и в сравнение не идущие с нашим молодым артистом.

По признакам довольно верным, мы можем сказать, что вообще главные успехи ждут М. А. Балакирева не на поприще пианиста-исполнителя, хотя он уже замечательный пианист, а на другом, более важном в наше обильное хорошими пианистами время. М. А. Балакирев рожден — композитором и теперь даже, при всей своей юности, может занять заметное место на горизонте музыкальных творцов; кроме того, всеми практическими сторонами музыкального дела он овладел настолько, что с честью мог бы ныне же быть капельмейстером русской оперы. Беспредельная любовь его к музыке Глинки ручается нам, что мы, при дирижировке такого музыканта, услышали бы монументальную отечественную оперу «Жизнь за Царя» получше, нежели обыкновенно слышим. При исполнении больших музыкальных созданий, от капельмейстера зависит несравненно больше, нежели как принято думать. В капельмейстере общий смысл создания — его жизнь, дух; а в чем же все в искусстве, если не в этом? и возможны ли эти необходимые для успеха условия без внутренней, горячей симпатии к своему делу?

Имя М. А. Балакирева должно быть весьма знакомо нашим читателям. Не один раз уже случалось нам говорить о ярких проблесках этого молодого таланта, которого ждет самая блестящая будущность. Так бы начал какой-нибудь присяжный хвалельщик, имеющий свои резоны на подобные панегирики, расточаемые им «из любви к ближнему» всем и каждому, кто, разумеется, сам вызовется на такие похвалы. Пишущий эти строки успел прослыть зоилом и поставил себя в постоянно-враждебное отношение ко всем соотечественным музыкальным кружкам; значит, наверное, ни М. А. Балакирев ни читатели не усомнятся в моей правдивости, когда я от всей души повторю те самые слова, которые вставил здесь в виде присяжного комплимента. Действительно, — для сурового поприща критика, при вечной борьбе с тупостью и невежеством, с пошлостью вкуса и упрямством в производителях, в исполнителях и в ценителях, — свежие, здоровые цветки на почве русской музыки большая отрада! Не нахожу довольно теплых слов, чтобы приветствовать двенадцать вокальных пьес, которыми М. А. Балакирев открывает свою публичную деятельность.

Не подумайте только, что тут все — образцовые произведения. Напротив, большая часть этих романсов еще довольно незрела, — притом, по самому характеру своему они вовсе не на общий вкус, между тем и для вкуса более тонкого и более образованного в них еще не много сочной пищи.

Но что в них чрезвычайно утешительно, это благородная музыкальность, за миллион верст далекая от пошлостей, которые наводняют нотные магазины; что дорого, неоцененно в этих первинках, это несомненный, истинный талант в авторе. В жилах этой музыки течет истинно-музыкальная кровь, родственная и Глинке и Шуману, течет высший на свете аристократизм, т. е. прямое при-

звание к искусству. Не забывая также, что это дебют композитора на вокальном поприще, что это первые его песни, и сравнивая эти 12 пьесок с первыми (хронологически) романсами Глинки, т. е. со всеми почти, писанными до тридцатилетнего возраста («Бедный певец», «Не искушай меня без нужды», «Утешение», «Память сердца», «Горько, горько мне», «Грузинская песня», «Голос с того света» и др.), виден чрезвычайный успех в отечественной музыке этого рода. Романсы Глинки (из начинаний его NB) кажутся дилетантски-слабыми в сравнении с мелодическим поворотом и гармонической обработкой первых опытов М. А. Балакирева. Притом — в конце двадцатых годов и в начале тридцатых (время первой деятельности Глинки) над русскими романсами тяготела еще во всей силе пошлость, приторность мелодического характера, — та «Варламовщина», которая и теперь еще возбуждает симпатию очень обширного круга «любителей музыки», но теми, «кто почище», отводится на свое настоящее место, в слой Излеровских концертов и полулакейских вечеринок, под «треньканье» гитары.

Произведения М. А Балакирева в эти слои никогда не попадут, оттого он и не должен нисколько рассчитывать на популярность.

Новое утешительное явление для русского искусства — молодой музыкант, которого произведение было также исполнено в концерте г. Вителяро, а именно: М. А. Балакирев. Его увертюра на русские темы, конечно, еще не полное художественное произведение: в общем впечатлении эта пьеса неудовлетворительна, ей как будто недостает замкнутости в форме, законченности; темы из народных песен, отлично выбранные, прекрасно между собою сочетаются и местами весьма изящно расположены в оркестре, только в общем течении желалось бы чего-то другого, а

средняя разработка (Mittelsatz, выражаясь технически) недовольно ясно вылилась.

Образцами для этого сочинения, видимо, служила вторая испанская увертюра Глинки (Souvenir de Séville, A-dur) и некоторые из симфонических произведений Шумана. Подражая своим любимым авторам, даже невыгодным их сторонам, молодой композитор, при всем замечательном даровании, не совладал еще вполне со своими мыслями; тем не менее тут уже много истинной музыки, с настоящей музыкальной сердцевиной; почти в каждом такте виден сильный талант и в тонких, чисто-славянских гармонических сочетаниях, и в превосходной, деликатной, сочной, колоритной оркестровке.

Есть страницы в этой увертюре, под которыми сам Глинка не призадумался бы подписать свое имя.

В строгом смысле, молодой художник теперь подает нам только отрадные надежды, подготовляет свою богатую палитру; но за эти надежды можно отдать десять таких «картин», как некая европейски-прославленная симфония.

Публика наша, всегда недоумевающая в предметах для нее новых, приняла увертюру М. А. Балакирева весьма холодно. Этого, конечно, он еще долго, долго не избегнет, хотя бы развился до самой блистательной степени, хотя бы со временем стал лучшим представителем русской школы. На равнодушие русской публики к себе он должен быть заранее готов, потому что он — Балакирев, не Балакирини, не Балкирштейн...

Я знаю г. Балакирева за отлично-хорошего музыканта, за молодого человека, одаренного громадной способностью по всем техническим сторонам музыкального дела. Знаю и композиторские опыты г. Балакирева и всегда находил в них блестящие задатки для будущей серьезной деятельности на этом поприще, великолепно подготов-

ленную палитру для картин, которых мы от такой талантливой натуры ждать можем и должны. Но... задатки еще не самое дело; палитра еще не картина, а для того, чтоб приняться за музыку к одной из высших шекспировских трагедий, надобно быть художником совершенно созревшим, вполне развитым со всех возможных сторон, кроме своей специальной, технической. Вот этого-то «кроме» я всегда не досчитывался в г. Балакиреве, и потому ожидал, что «Король Лир» ему вовсе не по силам. Мендельсон написал свою отличную увертюру к «Сну в летнюю ночь» — в очень молодые годы, передал весьма счастливо задачу сюжета (исчерпал ли ее — еще Бог весть), но, во-первых, с Мендельсоном, с самых юных лет превосходно образованным, случился грустный факт: он на всю жизнь, т. е. на 20 лет вперед от эпохи сочинения своей музыки к «Sommernachtstraum», остался на том же самом пункте развития, дальше не сделал ни шагу, тогда как, например, Бетховен с каждой новой симфонией шагал гигантски, вплоть до девятой; во-вторых, «Сон в летнюю ночь» в самом Шекспире не имеет и сотой доли той глубины психологической, которая составляет сущность трагедии «Лир». Осторожный Мендельсон, всегда ясно сознававший свои силы, никогда не покушался притронуться к этому колоссальному образу, мрачно-величественному, под стать разве что гению одного Бетховена (Берлиозу с этим сюжетом тоже не посчастливилось). Попытка молодого русского музыканта, постоянно и почти раболепно идущего по стопам Глинки и Шумана, в настоящем случае так и должна была остаться — попыткой и напомнить не Шекспира, а басню Крылова: «Вороненок».

Увертюра всем стилем, всею фактурою, всеми гармоническими и мелодическими приемами — à la Шуман, в результате свойства очень добропорядочного, музыки доброкачественной породы; и это надо ценить, и это не

каждый день встречается на композиторском поле. Тут есть много даже очень хорошего по музыке, особенно по мастерской оркестровке, гораздо лучшей, нежели инструментовка Шумана, но не колоритной настолько, как у Вагнера или у Берлиоза. Есть, повторяю, много очень хорошего, делающего честь таланту г. Балакирева, только нет безделицы — самого «Лира»!

Антракты, которых подробная программа была помещена в афише ко 2-му действию: дочери Лира — Регана и Гонерилья; к 3-му действию: степь, Лир и шут; буря; к 4-му: Пробуждение Лира; Корделия утешает его; к 5-му действию: сражение. Смерть и апофеоз (?) Лира — значительно уступают увертюре. Музыка в них на много градусов ниже и местами точно сколок с антрактов Глинки к трагедии Кукольника «Князь Холмский»; характеристика действующих лиц явно не удалась.

Что Балакирев погрешил больше всего тем, что недостаточно вдумался в свою задачу. Остановлюсь, для примера, на последнем антракте. Афиша гласит: «Сражение». В оркестре величественность действия, характер Эдмунда и т. д. выражены фанфарами труб; но фанфары эти до-нельзя ординарны, чтобы не сказать пошлы; никакой картины поля сражения и, притом, еще сражения при развязке трагедии «Лир» в слушателях не рисуют. Далее по афише: «Смерть и апофеоз Лира». Что значит здесь «апофеоз»? Король Лир тяжким страданием искупил неистовства своего бешеного, необузданно-горделивого нрава, но к лику «богов» (apotheosis-deificatio) причислен, помнится, не был. Или не взял ли г. Балакирев этого словечка прямо из балетных программ гг. Сен-Леона и Петипа? Там, действительно, почти ни один финал, кстати или некстати (напр., в «Дочери Фараона»), не обходится без «апофеоза», т. е. без групп, освещенных голубым сиянием бенгальского огня. Но где же эта

бенгалика в «Шекспире»? Шекспиров Лир умирает над трупом обожаемой дочери, умирает примиренный с ней, с целым миром, просветленный своим невыразимым страданием. Такой исход трагедии, как везде, в высших произведениях британского драматика, именно та вожделенная «catharsis», о которой сильно заботился еще Аристотель, излагая законы истинного трагизма. Эта смерть Лира также и, может быть, еще более, чем смерть Гамлета, смерть Отелло, среди самой сильной степени пафоса, производит впечатление умилительное, успокоительное. Превосходное поле для музыки, если музыкант будет в состоянии согласовать полет своих мыслей с полетом Шекспирова творчества! Г. Балакирев свой «апофеоз» Лира изображает громкими трубными возгласами и балаганными ударами в большой барабан!..

Много, много надо учиться г. Балакиреву, чтобы он понял, насколько еще не дорос до больших задач в искусстве, чтоб начать согласовать стиль своей музыки с избранным предметом не с одной внешней стороны. Впрочем, для сюжетов из Шекспира — музыка г. Балакирева вряд ли когда-нибудь придется кстати. В ней постоянно присущи мелодические приемы «русские»; эти «руссицизмы» довольно дико разноречат с программой, когда она: «Король Лир»!

Увертюра на Чешские песни нисколько не лучше прежней русской «увертюры попурри» того же автора. Он взял три чешских народных мотива, мог бы взять и шесть, и десять, — точно так же нанизать их на одну произвольную ниточку, из желания написать музыкальную пьеску. Результат бы вышел одинаковый: хорошая работа, местами довольно красивая оркестровка, местами монотонная (вообще и в сравнении не идущая с колоритностью музыки г. Римского-Корсакова), в общем впечатлении: ничего, кроме — скуки.

Подражать Глинке во внешних приемах его «увертюр» еще не значит создавать славянскую музыку.

Если б и сам Глинка не писал ничего, кроме нескольких романсов, да увертюры, положим, к «Холмскому», или 2-й Испанской, — вряд ли кто признал Глинку не только «великим», но даже «замечательным» композитором. Между тем хор «славься» одна строка, но, конечно, своей правдой выражения, глубиной своей исторической мысли перетянет целые вороха произведений русских шуманистов, которые бредут сами не зная куда, по дороге, в наше время, совсем ложной, не освещенной разумом. Что значит, например, в Чешской увертюре участие арфы? Откуда и зачем тут эти звуки? Ведь, это не Италия, не Испания, не фантастический мир. Да и самая форма отдельной увертюры (т. е. вступления к чему-то несуществующему) стоит ли того, чтобы ее продолжать в наше время? Она, в сущности, бессмысленна и права гражданства в искусстве надолго иметь не может и не должна.

Таким образом, и этим произведением г. Балакирев подтвердил прежде составившееся мнение о нем, как композиторе. Ремесленной способности к муз. делу никто и не подумает отрицать в нем. Но этого в наше время для композитора чересчур мало. Надо еще «безделицу»: надо творчество, а оно обыкновенно не зарождается в голове, неспособной к мысли.

II. Н. А. Римский-Корсаков

Капитальной новостью для многих слушателей и самой интересной пьесой этого концерта (на мой вкус) была «Сербская фантазия» молодого русского композитора, Н. А. Римского-Корсакова.

Не имев еще случая ознакомиться с партитурой этой прелестной оркестровой вещи, я не пущусь в подробности

ее разбора (предоставляя себе вернуться к нему со временем). Заявляю здесь только, что по свежести и яркости колорита, по мастерской во всех отношениях оркестровке и разработке сербских народных мелодий, эта «фантазия» свидетельствует о громадном таланте в молодом, только-что начинающем композиторе. Этой вещью он чрезвычайно близко подошел к гениальной «Лезгинке» в «Руслане», — с бо́льшим, быть может, богатством палитры и с веянием чего-то нового, обаятельного. Кто так невероятно-блистательно начинает, как г. Римский-Корсаков, от того мы в праве ожидать чрезвычайно многого, если только... Но тут речь пойдет об идеалах искусства, чему не место в беглой хронике.

Г. Римский-Корсаков, один из всей партии, одарен громадным талантом, установившимся, замечательным, глубоко симпатичным. Среди своего злосчастного антуража он блестит, как алмаз среди булыжника. Один выбор сюжета указывает уже на редкое богатство воображения.

Между нашими старинными народными былинами есть одна, очень поэтичная, о богатом новгородском купце — Садко, в то же время знаменитом своей виртуозной игрой на «гуслях».

В одно из его путешествий, корабль его, во время мертвого штиля, остановился среди моря (или точнее, среди озера Ильменя). Чтобы продолжать плаванье, надо умиротворить морского царя, бросив ему в виде добычи одного из мореплавателей. Жребий пал на Садко; он выброшен в море со своими «гуслями» и покинут товарищами, которые немедленно могут продолжать свое путешествие. Садко остается одно мгновение на волнах, но вдруг его увлекает в глубину морской царь, появляющийся самолично. Там, в подводном царстве, торжество и веселье в полном разгаре; празднуется свадьба дочери царя морей.

Старый царь приглашает Садко играть на своем инструменте: виртуоз начинает, и вот беспорядочная пляска увлекает все водяное царство — царя, царевну, ее жениха, гостей, рыб, китов, всевозможных морских чудовищ и самые волны; все пляшет под влиянием неотразимого могущества звуков, модулируемых, ритмованных рукой Садко. Круговая пляска развивается «crescendo» и становится неистовой; вдруг струны «гуслей» рвутся, — мгновенно шум смолкает, как по волшебству.

Самая былина не кончается здесь (она очень длинна), но этот эпизод восхитителен и как нельзя более удачен в качестве сюжета для симфонической картины.

Случай создать «живописное» музыкальное творение представился, и автор чудно воспользовался им.

Я не думаю, чтобы Берлиоз, при всем своем исключительном таланте к «фантастическому», мог создать что-нибудь более прелестное в смысле оркестрового эффекта.

Несмотря на то, что оркестр г. Римского-Корсакова следовал за музыкой Листа (настоящего мастера во всех приемах инструментовки), он вызвал во мне наплыв свежести, новизны, неизведанного, невыразимого наслаждения.

Я не нахожу пределов своим похвалам, когда вижу артиста-творца, которому я вполне симпатизирую. Извините меня! — ведь, это счастье выпадает на мою долю не каждый день.

Но мой энтузиазм непомерно возрастает еще оттого, что стиль музыки молодого автора вполне русский стиль, несмотря на самые неслыханные оркестровые комбинации.

Эта музыка действительно переносит вас в глубь волн — это что-то «водяное», «подводное», настолько, что никакими словами нельзя бы выразить ничего подобного. Сквозь таинственную среду морской струи вы видите как возникают, точно привидения, не то величественные, не то

смешные фигуры старого морского царя (что-то в роде славянского Нептуна) и его гостей; вы присутствуете при их пиршестве, при их пляске; вы можете проследить все их движения — и каждое это движение, каждая фигура — типично русская! Это произведение принадлежит таланту громадному в своей специальности — живописать при помощи музыки.

III. Ц. А. Кюи

Привет русскому композитору, впервые выступившему в публику с произведением чрезвычайно замечательным. Скерцо Ц. А. Кюи, ученика Станислава Монюшки, в своем самобытном роде, близко родственном шумановским симфоническим произведениям, с оттенками чего-то шопеновского. Ярких эффектов ни в изобретении, ни в оркестровых сочетаниях почти нет, но все мысли вращаются в самой благородной сфере, сочетаются и развиваются непринужденно, с глубоким внутренним толком. В технической обработке ритма, гармонии и оркестра видны знание и тонкая обдуманность, которые очень редко встречаются в дебютантах. Кто так начинает, от того можно ожидать много необыкновенно хорошего.

Дайте больше, больше простора русским музыкантам, результаты явятся самые неожиданные, самые утешительные.

Ц. А. Кюи, с прелестным инструментальным скерцо, с которым публика ознакомилась в одном из первых концертов общества, теперь выступил с отрывком неоконченной оперы на сюжет поэмы Пушкина «Кавказский пленник». Хор черкесов мелодичен и приятен, оттого даже довольно понравился публике. Но со стороны эстетических требований, следует высказать молодому композитору очень серьезное предостережение, — чтоб он пообдумал, что делает, чтобы он не выступал на театр с такою оперою,

которая, судя по тексту и музыке слышанного нами отрывка, рискует в направлении своем близко напомнить «Мазепу» барона Фитингофа.

Если черкесские женщины поют:

> Мы любим вас на пире вдохновенном (?) —
> Любите нас, черкесы, в минуты упоенья,
> И быстро пролетят дни золотые,
> В восторге пламенном любви и вдохновенья (?),

то ясно, что такой, детски-риторический текст «скользит» по сюжету, не уходя в его глубь, не заботясь о местном колорите, о драматическом смысле, о нынешних сценических требованиях; а композитор, нанизывающий звуки на такое либретто, еще не знает, что такое опера, т. е. чем она должна быть в 1860 году.

Критик, который становится сам композитором, представляет, во всяком случае, весьма интересное зрелище; но надо признаться, что эта роль весьма рискованная.

Жестокая хула, расточаемая на каждом шагу Моцарту и Бетховену, Россини и Вагнеру, дает нам, конечно, право оценивать идеал этого строгого судьи посредством того, что он сделал на практике. К несчастью, мы были свидетелями весьма печального результата; в тысячный раз мы убедились, что одно дело — «осуждать», а другое дело — «создавать».

Настоящий артист всегда критик, но из этого не следует, что всякий музыкальный хроникер может стать настоящим артистом по одному желанию быть артистом.

«Шотландская» (!) опера, озаглавленная «Вильям Радклифф», одним выбором сюжета указывает на полную неспособность ее автора овладеть тем поприщем, на которое он вступил.

Настоящий мастер зубоскальства и насмешки, одним словом, немецкий поэт Гейнрих Гейне насчитывал, между прочими грехами ранней молодости, что-то в роде пародии на все мелодраматические ужасы (включая Шиллера, Шекспира, Байрона); это убийства, — целая масса убийств, привидения, ищущие и преследующие друг друга; кошмары любви и безумия; кабацкие оргии с демократическими тенденциями, и, сверх всего этого, — старая сумасшедшая, в роде Азучены в «Трубадуре».

В целом ряде этих сцен, точно выхваченных из Бедлама, вылилась, может быть, только вспышка со стороны Гейне против театральных нравов того времени; это, может статься, случайная мысль без начала и конца.

Представьте же себе господина, который решается отнестись серьезно (!) к этой пародии, который видит в ней основу для глубоко-психологической драмы; господина, который со всею добросовестностью принимается за выполнение этой драмы (!!) и это в ритмических и гармонических миниатюрах, во вкусе Берлиоза и Шумана.

Не странное ли это зрелище? не проявление ли это больного мозга?

Результат вполне соответствует удачной мысли.

Галиматья текста в соединении с ужасной музыкой дает, конечно, двойную галиматью — вот и все!

Нужно быть справедливым! В отношении ритмически-гармонических комбинаций этот любопытный, в своем роде, труд, не лишен даже оригинальности. Но эта оригинальность не та, которая составляет достоинство произведения. Она бьет в сторону и потому не достигает цели.

Самая ничтожная из «бравурных» арий Доницетти или Верди представляется колоссом драматической правды — в собственном роде — рядом с этой нескладной путаницей

синкоп и дисгармоний ничего не выражающих, потому что они силятся выразить слишком много.

IV. А. М. Мусоргский

Приятно было встретить горячее сочувствие публики к русскому композитору г. Мусоргскому, дебютировавшему весьма хорошей, к сожалению только слишком короткой, оркестровой пьесой.

Это скерцо не столько интересно, на мой взгляд, как скерцо Ц. А. Кюи, исполненное в четвертом концерте, но обличает также решительный талант в молодом музыканте, выступающем на авторское поприще.

Гектор Берлиоз

Гектор Берлиоз представляет оригинальную индивидуальность, исключительную во всем. Он родился в 1803 году, в небольшом городе департамента Изэры; музыкальное призвание проявилось у него с самого раннего детства, но он предавался своему искусству только урывками, скачками. Его энергичная борьба против родителей, которые хотели, чтобы он сделался доктором и лишали его средств к существованию, не имея понятия о том, что такое артистическая карьера — доказывает большую стойкость характера и большую преданность своему искусству; но будущий композитор, который лелеет самые обширные планы и не умеет играть на фортепиано или на каком-нибудь струнном инструменте, а избирает для передачи своих мыслей — гитару, флейту или свирель, весьма редкий феномен, чересчур крупная аномалия. Кто докажет нам, что невозможность настраивать себя импровизациями за фортепиано для предварительных эскизов задуманного музыкального сочинения (как для будущей картины делается набросок карандашом) не служила серьезным препятствием для Берлиоза именно в отношении плана и общего распределения каждого из его произведений.

Кто убедит нас в том, что это неправильное отношение Берлиоза к музыкальным средствам, к инструментам и к человеческому голосу, к мелодии и к фактуре, усиливающееся еще вследствие его натуры, требующей полного переворота в области искусства и желающей сразу порвать со всеми традициями — не было главным источником всех горьких разочарований и трагической участи этого музыкального поэта, который в продолжение всей своей жизни оставался непонятым, потому что в своем сизифовом труде он первый боролся с бессвязностью своей музыкальной мысли?

Берлиоз — современник Виктора Гюго и является, некоторым образом, его представителем в музыке, хотя не

обладает его гениальностью. Великая борьба французского «романтизма» с классической школой наложила свою печать на все стремления молодого артиста; выступив в первый раз в тревожную эпоху 1830 года и на французской почве, он считал себя прямым продолжателем великих немцев, Бетховена и Вебера, которые тогда только что умерли.

Чуткость Берлиозовой избранной натуры предугадывала такие тонкости оркестровки, еще неслыханные до него; он находил ощупью звуковые сочетания, до крайности оригинальные, группировку инструментальных сил, более живописную, более реальную, чем все, что он находил у своих великих предшественников. Итак, он посвятил себя музыкальной колоритности, в ущерб рисунку и мелодической идее. Он выказывал гордое презрение к школьным приемам, которыми никогда не владел, хотя изучал музыку под руководством Рейха и Лезюёра, считая себя достаточно знающим, чтобы указать искусству новые пути, чтобы смело ринуться открывать новые миры, неизвестные даже его кумирам — Бетховену и Веберу, — благородный, возвышенный порыв, вполне естественный в молодом французском «романтике» 1830 года.

К несчастью, именно подвижность и неустойчивость ума тогдашней эпохи, и его характер лирического поэта, одаренного в высшей степени нервной чувствительностью и страстностью, доведенной до «белого каления», не дозволяли ему достигнуть определенного идеала, остановить свое неясное и беспокойное воображение на избранном предмете, для всестороннего изучения его. Он сбивался с пути, колебался в нерешимости между театром, концертной залой и храмом, не умея удовлетворить практических требований этих трех обширных областей, и кончил тем, что совсем потерял почву под ногами. Так как «описательная и живописная» музыка оставалась мечтой, Берлиоз увидел себя вынужденным вернуться на склоне лет к обветшалым формам напускной простоты.

Предоставляя будущим биографам Берлиоза описание всех подробностей прискорбных превратностей, испытанных им в течение всей жизни, изображенных, по всем вероятиям, вполне правдиво в его интересных мемуарах, которые выйдут в скором времени, предоставляя также специальной и подробной критике заботу о составлении списка и разбора всех его трудов в отдельности, в хронологическом порядке, я сделаю здесь только критические замечания по поводу самых выдающихся, на мой взгляд, произведений Берлиоза.

К числу первых его сочинений принадлежит увертюра к Francs-juges, op. 3. (Судьи тайного суда), в которой резюмируются и большинство хороших качеств и все недостатки его стиля. Это симфонический пролог к музыкальной драме, к опере, которая так и не увидала света, и содержание которой осталось неизвестным. По заглавию — Les Francs-juges и по характеру музыки, это должна была быть отчаянная мелодрама, со всеми жестокостями подпольных судилищ феодальных средних веков. Изображение этих мрачных, жестоких ужасов дает Берлиозу возможность развить в Adagio интродукции необычайные звуковые эффекты, мастерски распределенные между духовыми (медь) инструментами, прерываемыми пронзительными и дикими, резкими звуками двух маленьких флейт (piccolo), с аккомпанементом продолжительного скрежетания тарелок (piatti); все это было совершенно ново в то время, когда была написана увертюра. Что касается музыкального построения этого произведения, то оно весьма слабо, так как цепляется еще за отжившие формы французских классиков и особенно близко подходит по форме к «Элизе» или Mont St. Bernard Керубини, несмотря на антипатию Берлиоза к этому композитору. Тема кантабиле Francs-juges есть не что иное, как французский марш, самого пошлого пошиба.

В первой из его симфоний, как он сам называет их, в фантастической симфонии (оп. 14), игранной в первый раз в 1830 году, мы находим те же достоинства в подробностях и то же отсутствие музыки в целом. Но на эту партитуру громадных размеров, которой предшествует подробная программа, мы должны главным образом обратить внимание, так как она является типическим выражением вкуса и таланта Берлиоза.

Это произведение, разделенное на пять частей, есть, так сказать отрывок из биографии автора.

В этом «эпизоде из жизни артиста», продолжением которому служит «le Mélologue» или «возврат к жизни», он изображает самого себя с своей сумасшедшей любовью к мисс Смитсон, своей будущей жене.

Автор изображает молодого музыканта страдающего нравственной болезнью, названной одним известным писателем неопределенностью страсти (вот она — «неопределенность»); он в первый раз видит женщину, одаренную всеми совершенствами идеального существа, составляющего мечту его воображения, и страстно влюбляется в нее. По странной случайности, любимый образ является уму артиста не иначе, как в связи с музыкальной мыслью, выражающей, как ему кажется, страстный, но благородный и робкий характер, каким он наделяет любимую женщину. Переход от меланхолической мечтательности, прерываемой порывами беспричинной радости, к исступленной страсти с припадками бешенства, с ревностью, с возвратом к нежности, со слезами, с религиозными утешениями, составляет содержание первой части (озаглавленной: «Мечты-страсти», — «Rêveries-Passions»).

Вторая часть изображает бал, праздничную суматоху, среди которой опять появляется «пункт помешательства» (idée-fixe).

Третья часть представляет «сцену в поле». Автор очутился однажды вечером в деревне, услыхал «ranz des

vaches»[106], наигрываемый двумя пастухами, возвращается снова к мечтательности и ревнивым подозрениям. В конце один из пастухов повторяет свою мелодию, второй замолкнул... Отдаленные раскаты грома... уединение... тишина.

Эти три первые части, посвященные изображению неопределенности страсти, в то же время весьма неопределенны в музыкальном отношении, и автор не сумел заинтересовать нас тревогой, вселившейся в его страстную душу.

Первое аллегро не представляет ничего особенного, даже в смысле оркестровки.

Мелодия, которая служит основанием пьесы в «бале», весьма мало благородна, даже вульгарна, но прелестное участие арф придает ей блеск и рельефность. Есть и другие оркестровые сочетания в пьесе, которые искрятся грацией и свежестью. Творчество, фактура и общий эффект остаются тем не менее слабыми, как и в первом аллегро.

Только в двух последних частях этой симфонии Берлиоз проявляет «фантастичность» и в этом жанре действительно достигает значительной высоты. Тема сон, но сон ужасный.

4-я часть — шествие на казнь. «Убедившись в том, что любовь его непризнана, артист отравляется опиумом. Принятая доза яда слишком слаба, чтобы повлечь за собою смерть, но она погружает артиста в сон, сопровождаемый самыми ужасными сновидениями. Ему снится что он убил ту, которую любил. (Все это не находится в музыке; она начинается только со следующего момента). Ему снится, что он осужден, что его ведут на казнь и что он присутствует при исполнении собственной казни. Шествие двигается при звуках марша, то мрачного и дикого, то

---

[106] Мотив альпийских пастухов.

блестящего и торжественного; глухой гул шагов следует без всякого перехода за самыми шумными «залпами».

Все это передано музыкой с самой добросовестной точностью, в высшей степени талантливо, и с чувством реальности, неизвестном в музыке до Берлиоза. Вы слышите говор толпы, вы видите приближающиеся ряды кающихся со свечами в руках, отряды алебардщиков, воинов в доспехах, сверкающих на солнце, наконец самого осужденного, припавшего устами к распятию... Рельефность колорита поразительна. (Здесь встречается фигура для фаготов без аккомпанемента, которым Мейербер и Лист широко пользовались впоследствии).

«В конце марша, вновь повторяются первые четыре такта пункта помешательства (idée fixe), в виде последней любовной мысли, прерванной роковым ударом».

Этот отвратительный момент программы передан музыкой с возмутительной пошлостью, которая портит эффект великолепного марша, действительно «дикого и полного отчаяния». К счастью, этот момент очень короток и проходит почти незамеченным.

Пятая часть симфонии составляет продолжение сновидения. Это сон в ночь шабаша ведьм.

«Артист присутствует на шабаше ведьм, среди толпы ужасных теней, колдунов, всевозможных чудовищ, собравшихся на его похороны. Странный шум, стоны, взрывы хохота, отдаленные крики, которым как будто отвечают другие крики... Любимая мелодия (!) повторяется еще раз, но она утратила свой характер (?) благородства и робости; теперь это плясовой мотив, гнусный, пошлый, странный; сама мелодия явилась на шабаш... Рев радости раздается при ее появлении... Она присоединяется к дьавольской оргии... Похоронный звон, грубая пародия на «Dies irae». Хоровод ведьм отдельно. Хоровод ведьм и «Dies irae» вместе».

Смелой рукой Берлиоз черпал из сокровищ древних грегорианских мелодий церковного пения, к которым ни-

кто до него не прибегал, и извлек из них настоящий Dies irae, самого мрачного и безотрадного характера[107].

Мелодия несчастной «idée fixe» много выигрывает от забавной формы, в которую она здесь облечена.

Трансформированная в кабацкую песенку и исполненная в оркестре тривиальным маленьким кларнетом, и она становится более интересной с музыкальной стороны, чем при серьезном отношении к ее туманной и сентиментальной красоте (?).

Впрочем, весь интерес этого финала сосредоточен на скоплении оркестровых эффектов, на необузданной смелости самых причудливых и неправильных сочетаний. Что касается фактуры, то она слишком слаба для финала «симфонии». Берлиоз всегда не умел в полифоническом стиле. Применение контрапункта довольно ребяческое. Соединение двух тем (рондо и Dies irae) ограничивается несколькими тактами, совсем как в знаменитом quasi-контрапункте песни Гугенотов и летании в 3-м акте оперы «Гугеноты». Но то, что превосходно отвечает сценическим требованиям, не может удовлетворить требованиям настоящего симфонического стиля.

Словом, в фантастической симфонии Берлиоз является прекрасным колористом, смелым новатором в отношении оркестровых эффектов, в области которых он создает драгоценные труды, но рядом с этим новым и характерным колоритом рисунок (мелодия) иногда чрезвычайно слаб; фактура и стиль большею частью уродливы, а в выборе сюжета и плана концепции автор,

---

[107] Один этот эпизод «фантастической симфонии» внушил впоследствии Францу Листу идею и развитие его великолепного оркестрового, с обязательным аккомпанементом фортепиано, произведения, озаглавленного Danse macabre и основанного исключительно на том же «церковном гимне» — «Dies irae».

как будто, лишен логики и вкуса. Это романтизм, доходящий до карикатуры.

Вторая симфония: Гарольд в Италии.

Как уже до меня критика заметила, название «Ghild Harold» дано симфонии исключительно из прихоти. Это не «Гарольд» Байрона, это просто «Берлиоз в Италии». Это воспоминания пребывания Берлиоза в 1830 году в Риме и Неаполе, в качестве «премированного» ученика Парижской консерватории; это путевые впечатления, переложенные на музыку в форме альбома небольших жанровых картин.

Первая пьеса, которая должна изображать мечты Гарольда — сбивчива и бледна. Соло для alto-violo с концертными арпеджиями, до крайности неуклюже. Лучшие места этой партитуры составляют именно небольшие отдельные иллюстрации, например: «марш странников», очень оригинально задуманный и инструментованный; затем, «серенада пастуха Абруцких гор», фотографически верное подражание волынке «pifferari». Финал — «оргия разбойников» дышит диким вдохновением и мог бы, может быть, произвести эффект на сцене, как оперный эпизод, если бы сопровождался хором, но как часть симфонии, он производит отталкивающее впечатление своими резкими звуками и отсутствием внутренней, органической стройности. Это недостаток большинства творений Берлиоза. Он поэт и даже гений, но только «урывками».

Эти две первые симфонии уже довольно затейливого стиля тоже не что иное, как инструментальная музыка с непосредственной программой, плохое преувеличение того возвышенного жанра, который создал бессмертный Бетховен в своих «пасторали» и в «героической симфонии». Мы говорим «преувеличение», потому что сам Бетховен, давая в первый раз (1808) свою пасторальную симфонию, обращал в своей тогдашней программе глав-

ное внимание именно на общее впечатление своего произведения, вовсе не желая, чтобы его принимали за «описательную» музыку. (Больше выразительности чувства, чем звуковой живописи — mehr Ausdruck der Empfindung, als Tonmalerei). Берлиоз, которому, напротив, нравилась только отделка подробностей, нисколько не заботился о ц е л о м о р г а н и з м е своих произведений, вследствие чего и придал симфоническому стилю ошибочное направление.

То, что он считал нововведением в приложении к этому стилю, еще сильнее развито в его драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (op. 17).

Это произведение, в котором инструментальная и вокальная музыка произвольно смешивается, в котором видно желание выразить одним оркестром все перепетии трагического действия и употребить пение (соло или хоровое) только как прихотливую вставку, является выродком, каким-то компромиссом между ораторией, симфонией и оперой; это произведение, изгнанное со сцены и не производящее эффекта на концертной эстраде.

Что касается музыкальных достоинств, то в подробностях этой партитуры их весьма много. A d a g i o, в сценах на балконе, главная тема которого была уже выражена хором пролога, инструментовано восхитительно, и приближается к настоящей, действительной музыке. В отношении м е л о д и ч е с к о г о чувства, это одно из лучших вдохновений Берлиоза. В продолжение всей своей жизни он безумно любил эту шекспировскую сцену в саду. Нужно расстаться — и сердце Ромео «объято великой скорбью»; он говорит своей возлюбленной: «я не постигаю, как могут разлучить нас; я с трудом понимаю, что должен расстаться с тобою, хотя бы на несколько часов. Слышишь тот протяжный, мучительный вопль, который раздается среди возникающей всюду гармонии... Этот вопль точно исходит из груди моей... Взгляни на великолепие небес, взгляни на

блестящие светила — не волшебницы ли зажгли все огни в своих замках, чтобы праздновать нашу любовь?.. Трепещущая Джульетта отвечает только слезами... и родилась истинная, великая любовь, неизмеримая, невыразимая, вооруженная всеми силами воображения, чувства и ума».

Вот как выражается Берлиоз в одном из своих фельетонов, по поводу оперы Беллини «J Montecchi», поставленной для дебюта г-жи Vestvali лет тридцать после того, как он написал свою симфонию. И, действительно, сила любви чувствуется в прекрасной фразе, которая служит темой для Adagio, самого любимого произведения автора.

Несколько музыкальных искр блещет в сцене бала у Капулетти и в сцене клятвы; но все это будет давно забыто, когда один отрывок этой симфонии будет еще услаждать слух целой массы слушателей. Я говорю о «фантастическом» скерцо — волшебница Маб; тут Берлиоз имеет почву под ногами, тут он в своей сфере. Это мир снов — поэзия впечатлений скоротечных, мимолетных, задевающих друг друга, нелогичных, бессвязных, капризных, увлекающих, таких причудливых, каких никогда еще никто не выражал посредством оркестровых сочетаний. Прелестные феерии, восхитительные пляски и шалости сильфид в «Обероне» Вебера и в пьесе Мендельсона «Сон в летнюю ночь», все это кажется нам резким и грубым рядом с легкостью воздушной ткани, неподдающейся описанию, неуловимой, неподражаемой в своем исключительном колорите. Если бы Берлиоз не написал ничего, кроме этого, в высшей степени оригинального скерцо, он и то составил бы себе великое имя... Но... так же, как маленькая шутка Mercutio не составляет еще всей драмы Шекспира, так и «Волшебница Маб», одна, не в состоянии спасти партитуру, фальшиво задуманную, тяжеловесную, убийственно-скучную в своем целом.

Преклоняясь перед Шекспиром, Берлиоз не мог не воспламениться энтузиазмом к творению, пользующемуся не меньшей славой среди литератур всех веков, — к «Фаусту» Гёте. Мечты и едкие скорби гордого, возвышенного ума, злобный смех его спутника, целомудренная и наивная грация молодой души, едва раскрывшейся для страсти, сцены любви, трактирная оргия, Dies irae в храме, праздник ведьм, веселые собрания солдат, поселян и студентов, и сверх всего — очарование великого века и великого, легендарного имени — какие данные! какой «непреодолимый» соблазн для музыканта с пылким, развитым воображением!

Увлеченный необъятным богатством сюжета и его сценичностью, композитор забывает, что главная идея, жизненная сила гётевской драмы, основанная на рассудочности, на философии, не принадлежит музыкальной области, что с трудом удастся подчинить музыкальной идее даже только сущность трех главных характеров: Фауста, Гретхен и Мефистофеля (так Франц Лист глубоко задумал сюжет свой «Faust-Symphonie», которую он из взаимной любезности посвятил Берлиозу; так Вагнер построил свою великолепную «увертюру» единственно на психологических данных разговора между Фаустом и Мефистофелем).

Композитор забывает, что, приступая к бессмертным гётевским типам, он берет на себя обязанность не профанировать их искажением; но помещать их в обстановку реальных сцен (как в опере Гуно), которые весьма мало напоминают произведение Гёте, — значит искажать их.

Некоторые сцены драматической поэмы в оригинале настоятельно требуют содействия музыки (пасхальный гимн, песенка нищего, пение солдат и хоровод поселян в сцене гулянья, концерт подчиненных Мефистофелю духов, для усыпления Фауста в его келье, песни гуляк в погребке Ауэрбаха в Лейпциге и т. д.; перечисляем только самые первые сцены). Все это, переложенное на музыку, составит

объемистую партитуру (какую создал князь Радзивилл). Чтобы подвинуться еще на один шаг, можно заимствовать у Гёте несколько строк речитатива или декламации для соединения сцен между собою (так поступают Шуман и Литольф, который тоже работает над партитурой для «Фауста»).

Но нельзя не порицать, безусловно, тот произвольный образ действия, который Берлиоз применяет к переделке этого сюжета. Он заимствовал «ad libitum» несколько сцен из поэмы Гёте, ничего не изменяя в них, кроме порядка, в котором они следуют друг за другом (и это, конечно, уже много!); он сочинил несколько новых сцен, которые имеют весьма отдаленное сходство с произведением немецкого поэта, наконец, он прибавил по собственной фантазии еще несколько сцен в своем вкусе, которые, как, например, развязка, находятся в полном противоречии со смыслом поэмы и даже самой легенды и не отличаются ни вкусом ни логикой.

Заставить Мефистофеля явиться в первый раз перед Фаустом тотчас после сцены с пасхальным гимном; устроить первое свидание Фауста с Маргаритой в комнате этой целомудренной девушки, где Фауст, введенный Мефистофелем, заранее спрятался за занавески кровати (!); пропустить в музыкальной драме молитвы уже падшей Маргариты и великолепную сцену в храме, в которой Dies irae так и напрашивается; основать развязку на пошлой проделке со стороны дьавола; (!) окончить произведение сценой из Пандемониума (совет дьаволов), за которым непосредственно следует хор серафимов в небесах — это значит детски-смело распоряжаться великим сюжетом!

В предисловии к этой партитуре, автор объясняет, что «самое заглавие произведения: «Проклятие Фауста» (?), указывает на то, что оно не основано на главной мысли гётевского «Фауста», т. к. в знаменитой поэме Фауст спа-

сен», — и развивает мнение, что легенда о Фаусте может быть переделана всячески.

Никто в этом не сомневается, но «qui s’excuse — s’accuse»... (кто оправдывается, тот виновен). Берлиоз старается снять с себя упрек в искажении памятника, но этот упрек неизбежен, потому что искажение действительно произошло! Конечно, можно переделать легенду о Фаусте совершенно иначе, чем Гёте — тогда не будет и обвинения. Но именно буквальное заимствование Берлиозом некоторых сцен у великого немецкого поэта и смешение их с другими, произвольными сценами, заслуживает названия профанации. Нельзя искажать мысль Гёте из-за единственного желания сочинить венгерский марш, вставленный некстати; нельзя выпускать сцену — Гретхен в церкви, — потому что Dies irae помещено уже раньше в Requiem; нельзя проскользнуть мимо Walpurgisnacht потому только, что уже существует подобное подражение в сцене «Сон шабаша ведьм»; нельзя выставить действующих лиц гётевского произведения «нелепыми» для того, чтобы иметь возможность поместить их в самую нелогичную обстановку.

Итак, еще раз, — и план, и стройность произведения, и здравый смысл, и вкус принесены в жертву прихотливым требованиям виртуозности, изощряющейся в изображении подробностей. «Эта сцена подходящая для меня — я беру ее; эта мне не нужна — я выпускаю ее, нисколько не заботясь о цельности общей идеи».

Неужели это есть осуществление действительного художественного идеала в произведении, которое выдается не за отрывочныt «музыкальныt иллюстрации», а за полный и будто бы серьезный труд.

Так же, как «Ромео и Джульетта», «Проклятие Фауста», драматическая легенда, посвященная Францу Листу (ор. 24), составляет чудовищную смесь отрывков вокальной

и инструментальной музыки, с перевесом, на этот раз, в пользу вокального элемента. Это ни оратория, ни симфония, ни опера; это опять помесь, произведение, не обнаруживающее никакого стремления к сцене, но слишком длинное и, в целом, недостаточно привлекательное для концерта.

Как почти во всех произведениях Берлиоза, отдельные части изобилуют великолепными подробностями. Как на одну из самых выдающихся пьес, любят указывать на венгерский марш, но это не лестно для произведения. Талант Берлиоза не причастен в создании этой пьесы, т. к. это точное произведение весьма популярной в Венгрии музыки — марша Ракоша; оркестровка блестяща, но, намой взгляд, развитие больших оркестровых сил и оригинальные звуковые комбинации гораздо слабее здесь, чем в мароккском марше (пианиста Леопольда Мейера), инструментованном Берлиозом изумительным образом. «Коды», прибавленные Берлиозом в обоих маршах, едва ли могут быть одобрены в музыкальном отношении.

Другая пьеса из «Фауста», справедливо пользующаяся известностью, — это хор сильфов и гномов, которые усыпляют Фауста на берегу Эльбы (!) и дают ему возможность видеть во сне Маргариту. Этот хор приятен своим музыкальным творчеством, довольно красив в контурах (вещь весьма редкая у Берлиоза) и выше всякой похвалы в отношении оркестровых эффектов. Небольшой балет сильфов, следующий за этим хором (что-то в роде воздушного вальса, который построен на одной постоянной ноте — низкое ré толстой струны виолончели), представляет одну из тех оркестровых феерий, тайной которых обладал один только Берлиоз.

В сцене гуляк есть комбинации весьма пикантные по своей причудливости. Но фуга на слово — аминь, следующая за песнью Брандера и выражающая, намерение

посмеяться над религиозно-схоластическим стилем, составляет, на мой взгляд, ребячество, недостойное серьезного произведения, — и, к несчастью, эта сцена в погребке прерывается в момент, самый подходящий для музыки.

Все, что поражает жизненной силой в поэме Гёте, лишено рельефности в партитуре Берлиоза, который, положительно, не обладал ни малейшим талантом в изображении характеров. Страстно или лирически настроенный, он всегда остается самим собою и не отожествляется со своими действующими лицами.

Пасхальный гимн его «Фауста», хоры солдат и студентов, все это замечательно только как намерение. Музыка отсутствует. Скачка к пропасти на черных конях (что не легко было бы узнать без программы) замечательна по ритму и как прототип того, что создал впоследствии Лист в своем «Мазепе».

В сцене Пандемониума собравшиеся демоны поют торжественным хором: «Has! Irimiru karabrao! Tradioun Marescil! Diff! diffi», и Берлиоз вполне серьезно хочет уверить нас, что «этот язык (?) и есть тот, который Сведенборг называл языком ада и который он считал употребительным между демонами и грешниками». До крайности цветистая музыка находится на высоте подобной поэзии и должна быть в высшей степени приятна для... грешников.

Существует аксиома в художественной практике: раньше чем писать красками, надо уметь рисовать, иначе рискуешь произвести «мазню».

Проводя параллель между живописью и музыкой, мы не ошибемся, если скажем, что Берлиоз никогда не учился рисовать, хотя употреблял краски с видом знатока. Вот главная причина, почему в его «Гарольде» — нет Гарольда, в его «Ромео и Джульетте» — нет ни Джульетты, ни Ромео.

Хоры, в которых индивидуальности действующих лиц отступают на второй план, удаются ему лучше. Фантастические

сцены, прелесть которых состоит главным образом именно в неопределенности, в неясности расплывающихся красок, удаются ему превосходно, например: царица Маб, шабаш ведьм, хор и балет сильфов. Но там, где твердость очертаний и определенность линий являются необходимым условием, у Берлиоза не хватает средств. Его речитативы и его арии до такой степени плохи, что ничего подобного нет ни у одного из известных музыкантов.

Все великие мастера — Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Россини безукоризнено располагали музыкальным рисунком, каковы бы ни были стиль и сюжет. В этом отношении ни Франц Шуберт, ни Карл Мария фон Вебер не могут сравняться с перечисленными знаменитостями, но все-таки и они великие художники, которых рисунок нисколько не стеснял. Напротив, Берлиоз, в деле музыкального контура, мелодической физиономии, правильного распределения фактуры — должен занимать самую последнюю ступень лестницы.

Для артиста с широкими поэтическими планами, мечтающего о таинственных, безграничных горизонтах, область религиозной музыки должна была представлять много привлекательного.

Еще в молодости Берлиоз написал «панихиду» — реквием, колоссальных размеров. Вкладывая в это произведение все свое честолюбие, он не пожалел ничего, чтобы добиться исполнения его, несмотря на всевозможные трудности, возникавшие со всех сторон. Энергия автора восторжествовала над всеми препятствиями. Ему удалось осуществить свою любимую мечту.

Со всей желанной и возможной торжественностью, реквием (сочинение 5-е) был исполнен в храме Инвалидов, 5-го декабря 1837 года, по случаю панихиды, отслуженной в память генерала Damrémont и французских солдат, павших при взятии города Константина.

Стечение публики было громадно, но музыка не имела никакого успеха и осталась вполне непонятой, — а чрезмерное нагромождение музыкальных средств и масса исполнителей произвели только замешательство и заставили заподозрить автора в шарлатанстве, в котором он не был виновен и на которое он не был способен.

Если актер доводит иногда игру физиономии до гримасничания, то талант его должен быть велик и прекрасен, чтобы можно было простить ему его смешное и неприятное преувеличение.

Если в состав оркестра, намеченного в партитуре реквиема, входят: 4 флейты, 2 гобоя, 2 английских рожка, 4 кларнета, 12 рожков, 8 фаготов, 25 первых скрипок, 18 контрабасов, 70 сопрано, 60 теноров и 70 низких теноров (basse-tailles), если при словах «Tuba mirum spargeus sanum» присоединяются еще 4 маленьких оркестра, составленных исключительно из труб, рожков, тромбонов и контр-тромбонов, усиленных шестнадцатью литаврами (с 10 литаврщиками), двумя большими барабанами, тремя парами тарелок (Piatti) и тамтамом, — остается только надеяться, что в будущей партитуре подобного рода, с целью превзойти Берлиоза, поместят между нотными строчками скромное, маленькое «nota bene», отмечающее здесь — артиллерийский залп, тут — взрыв порохового склада; тут — извержение огнедышущей горы и естественное землетрясение.

Для музыканта это произведение в высшей степени интересное, обличающее самые широкие намерения, переполненное замечательными подробностями. Это что-то в роде «фантастической и громадной» оратории по поводу латинского текста панихиды (текст, который Берлиоз не сумел даже сохранить неприкосновенным). Но, как музыка переполнена странностями и непоследовательностями, даже в том, что в ней есть самого выдающегося,

т. е. в живописных эпизодах, так и «фразы для пения» бессвязны, слабы в своих очертаниях. Это не молитва; это не церковная музыка; это не реквием.

Берлиоз питал особенную любовь к этому произведению. Он всегда заботился о нем и часто исполнял его (в отрывках, разумеется) в концертах, которыми он дирижировал в Бадене. По поводу своего «Tuba mirum» в одном из этих концертов, он пишет (в 1861 году):

«Какая поэма! Какой сюжет для музыканта! Я не умею выразить то душевное волнение, которое я испытываю, когда дирижирую громадным оркестром. Когда я дохожу до стиха:

Jùdas ergo cum sedebit.

все темнеет вокруг меня; я уже не вижу ничего, мне кажется, что я впал в вечную тьму».

Эти стремления к бесконечному, так глубоко прочувствованные, эти мрачные картины великих разрушений природы, смерти, вечности, ада, ужасов и неразрешимых тайн, внушили оригинальному таланту Берлиоза массивные сочетания инструментов и человеческих голосов, неслыханных до него; поразительные сочетания, которые открывают вам по временам необъятные горизонты и заставляют вас содрогаться; но, чтобы создать великую и достойную картину Страшного суда, по понятиям католической церкви, недостаточно одной обстановки и «богатств палитры». Чтобы соперничать с Микель-Анджело по одному и тому же сюжету, нужно прежде всего мастерски владеть рисунком.

Не Берлиозу, а Бетховену следовало создать идеальный по силе и действительно великий «Requiem», заупокойную обедню, которая заняла бы место рядом с его монументальной большой мессой (в Ré).

Во всяком случае, «Requiem» французского композитора весьма ценное, в своем роде, произведение, заслуживающее, чтобы его много и тщательно исполняли и чтобы им занялась специальная критика; это произведение, далеко превосходящее Te Deum того же автора, написанное им гораздо позже (в 1855 г.). Te Deum произведение, приноровленное к известному случаю; оно весьма слабо и не имеет никакого значения. Музыка его несколькими степенями ниже, чем музыка «реквиема», а грандиозные, мистические перспективы совсем отсутствуют.

После разбора всех этих трудов, моим читателям станет ясно, что у Берлиоза не было призвания ни к опере, ни к симфонии, ни к церковной музыке.

Театр, более чем всякая другая область искусства, требует точного идеала, определенной цели.

Все, что расплывчато, неопределенно, неточно, — создано не для сцены; все, что носит отпечаток лиризма воздушного, тонкого, задушевного, требующего формы салонного остроумия, — создано не для сцены, для которой всегда нужны широкие размеры, свободные приемы, стиль, так сказать, al fresco.

Итак, относительно чувства, страсти, ставятся самые настоятельные требования, диаметрально-противоположные лирической, сентиментальной, мечтательной натуре Берлиоза. Прибавьте к этому его ненормальное отношение к мелодии в пении!.. Что же касается богатства его кисти, его могущества в описательной и живописной поэзии, в особенности, в изображении подробностей — все это не достигает цели, если обстановка, сюжет неудачно выбраны.

Вот в этом-то и кроется главная причина неуспеха Берлиоза в театре. Он принадлежал к числу композиторов, которые должны потерпеть fiasco со своими операми, потому что у них нет сценической жилки. Это совсем особый дар, которого лишены были и великие композиторы,

напр. Мендельсон, Шуман, и даже Бетховен (его «Фиделио» незначителен, как «опера»; он никогда и нигде не возбуждал настоящего энтузиазма). Экземпляр оркестровой партитуры оперы Берлиоза Benvenuto Cellini, которую я изучал в Веймаре, носит следующую язвительную надпись, сделанную рукою самого автора: «Провалилась в первый раз в Париже, 3 декабря 1838 года».

Только через двадцать лет Берлиоз снова поддался соблазну очаровательности сюжета и окончил свой обширный драматический труд на тему, взятую из Энеиды — «Троянцы».

Эта лирическая поэма, как называет ее автор, состоит из двух частей, каждая из которых составляет полную оперу.

В первой — три акта; она изображает взятие Трои, как оно рассказано во второй книге «Энеиды»; вторая, в пяти актах, озаглавлена: «Троянцы в Карфагене», — это четвертая книга поэмы Виргилия, т. е. история любви Дидоны и Энея, несколько раз уже разработанная для оперной сцены композиторами прошлого века. Didone abandonate, любимый сюжет эпохи «rococo», послужил удачной темой для мастерского произведения Nicolo Piccini, соперника Глюка.

Ясно, что для выбора подобного сюжета, не нового и еще менее отвечающего вкусам нашей эпохи, должны были быть какие-нибудь особенные причины. Какие же? — Эта загадка разрешается, по нашему мнению, весьма просто той особенной привязанностью, которую Берлиоз питал к Глюку и его стилю, — привязанностью, доходившей до настоящего идолопоклонства.

Довольно рабское подражание всем формам, всей концепции обеих «Ифигений» и «Альцесты», видно на каждом шагу в «Троянцах».

Чтобы идти по стопам великого образца, следовало оставаться на почве «классической» древности; чтобы со-

перничать с Глюком, подражая ему, что могло быть естественнее избрания темы оперы Пиччини?

Поэзия Виргилия, с которой французы знакомятся еще в гимназии, была тоже в числе предметов обожания Берлиоза. Он посвящает свою лирическую поэму — рабское подражание «Энеиде» — загробной тени великого латинского поэта («Divo Virgilio»). К этому можно было бы прибавить: при всем обожании Виргилия, следует искать оперные сюжеты в другом месте.

Даже с несколько строгой литературной точки зрения, этот выбор сюжета не заслуживает большой похвалы. Эпопея Виргилия, если рассудить, есть не что иное, как восхваление династии Цезаря Августа, лесть, ловко облеченная в рассказ, который составляет подражание двум поэмам Гомера, слитым вместе. Почему не брать эти величественные греческие мифы прямо у их бессмертного источника? Зачем обращаться к их римской копии, более слабой, приторной, жеманной, несмотря на громадный талант Виргилия? — Еще шаг, и мы наталкиваемся на «Похождения Телемака, сына Улиса»; это был тоже один из любимейших сюжетов XVIII столетия и был разработан, между прочим, самим Глюком.

Но представление любви Дидоны на современной сцене, для парижской публики наших дней, привыкшей встречать сказочных героев и «классический» костюм только в вольных оперетках Оффенбаха, составляет акт геройской смелости, даже при условии громадного эффекта в музыкальной части.

В произведении Берлиоза, да еще в таком обширном произведении, конечно нет недостатка в прелестных, оригинальных и пикантных подробностях, но в общем, эта убийственно-скучная лирическая поэма служит новым доказательством неспособности автора к оперному творчеству.

«Троянцы» Берлиоза, несмотря на некоторые замечательные достоинства, все-таки составляют неудавшийся труд, в весьма дурном вкусе.

Трагический пошиб Глюка является естественным условием стиля, необходимо вызванным музыкальным историческим развитием, — драпировка Берлиоза не что иное, как прихоть, тенденциозный вымысел.

Суровая простота Глюка наивна, неподдельна; притворная простота Берлиоза зависит от плохо замаскированной скудости изобретения и напоминает кокетство старой жеманницы.

Как контраст «Троянцам», мы имеем перед собою труды действительного соперника Глюка, гения, являющегося в XIX столетии прямым продолжателем музыкальной драмы, о которой мечтал бессмертный автор «Альцесты».

Для нового воплощения великой идеи Глюка, не было никакой необходимости употреблять внешние музыкальные формы современной музыкальной драмы, но тем не менее «принцип» мог быть тождествен. У Берлиоза есть внешнее сходство, но нет ни души ни смысла драмы.

Несколько ранее «Троянцев» небольшая комическая опера Берлиоза — «Беатриса и Бенедикт», сюжет которой составляет извлечение из пьесы Шекспира: «Much ado about nothing», была дана с некоторым успехом в Бадене, в 1862 году.

Это небольшое двухтактное произведение, в котором нет ничего выдающегося, кроме очень хорошенького ноктюрна для двух женских голосов, не было снова поставлено в Париже; мне кажется, это служит достаточным доказательством того, что директора французских лирических театров, несмотря на теперешнюю скудость их репертуаров, не питают большого доверия к таланту Берлиоза, как к автору комических опер.

Симфонии Берлиоза, с претензией на драматический и театральный стиль вполне реальный, являются, как мы видели, чудовищными, бессвязными произведениями, которые невозможно исполнять в концертах в полном виде.

Оперы Берлиоза, такие же несбыточные, как и его симфонии, не имеют даже достоинства «новизны» в смысле стиля и концепции.

Неудачные по выбору сюжетов, мало интересные, как пьесы, не многим интереснее в смысле театральной музыки, неблагодарные для пения, трудные для оркестра, холодные и скучные в общем — оперы эти представляют мертворожденные произведения, которые не могут быть одобрены публикой и существуют только для изучения музыкантов.

Подобные произведения, наравне с единственной оперой Шумана, могут быть полезны для драматических композиторов как примеры отрицательные.

Я воздерживаюсь от суждения об операх, которых я не имел еще случая или досуга изучить в партитурах.

Из священной трилогии — «Детство Христа», я знаю только вторую часть: «Бегство в Египет».

Судя по этой части, это та же претенциозная простота, то же напыщенное подражание древности, доведенное до воспроизведения старинного французского Рождества средних веков.

Для Берлиоза это своеобразно; от него не ждешь такой «умеренности» в употреблении средств. Но этим и ограничивается интерес. Впечатление получается странное и слабое.

Бессильное желание подражать древности, стремление стиля к простоте и наивности — вот характерные черты произведений Берлиоза в последний период его деятельности.

Берлиоз составил себе заслуженное имя в области французской музыкальной критики. Его известность, как

писателя о музыке, много превышает его композиторскую славу. Как критик, он обладал несомненными достоинствами, которые признал даже один из его ярых врагов, Фетис.

«Берлиоз, как писатель», говорит знаменитый автор Всеобщей биографии музыкантов, «проявляет смелость мысли и оригинальность формы».

Сотрудничая в Revue et gazette musicale de Paris и в некоторых других журналах и обозрениях, Берлиоз участвовал также в качестве музыкального хроникера в фельетоне Journal des Débats, своего главного оплота. Каждый почерк его черты воинствующего пера создавал ему легионы неприятелей; его боялись и вместе с тем ненавидели.

Большинство статей перепечатано автором в трех небольших отдельных томиках: «Les soirées de l'orchestre» (1859), «A travers chants» (1862).

В этом последнем сборнике (заглавие которого представляет жалкий каламбур) перепечатано также несколько общих замечаний о музыке и разбор симфоний Бетховена, помещенные в 1844 году в другом, уже распроданном, сочинении: «Музыкальное путешествие по Италии и Германии».

Берлиоз — умный писатель и тонкий, язвительный, в высшей степени злобный наблюдатель, но для того, чтобы заслужить звание действительно великого критика, ему недостает, по нашему мнению, двух необходимых условий: глубины мысли и настоящих знаний истории.

В качестве талантливого фельетониста, он скользит по своему предмету, делает иногда весьма верную оценку подробностей, блещет беглыми взглядами, поражающими иной раз новизной, но так же, как и в музыке, он редко касается сущности вещей; плохо подготовленный к роли ученого критика, он не в состоянии классифицировать таланты и произведения по их относительной важности для истории искусства.

Он часто увлекается индивидуальным вкусом, личными симпатиями и антипатиями.

Отсюда, поклонение такому композитору, как Спонтини (?), почти наравне с Глюком и Бетховеном; отсюда, эти странные, недостойные просвещенного артиста наших дней насмешки над Палестриной, Гайдном, Моцартом по поводу того, что они пишут не во вкусе нашего времени!

В артистической натуре Берлиоза встречались непоследовательности и противоречия, труднообъяснимые иначе, как отсутствием неопровержимой логики, которая составляет безусловное достояние всякого действительного гения.

С самой ранней молодости и до заката своих дней Берлиоз не переставал фанатически восставать против всякого отступления от текста и буквы своих любимых авторов.

Он жаловался на профанацию, на святотатство каждый раз, когда кто-нибудь осмеливался изменить или выпустить хоть одну ноту, один знак в одной из опер Глюка или Спонтини, в одной из симфоний Бетховена.

Вебер принадлежал тоже к числу пламенно обожаемых им композиторов, и тем не менее, сам Берлиоз, наблюдая в 1841 году за постановкой «Фрейшютца» на сцене Grand-Opéra в Париже, позволил себе:

1) Заменить разговорный диалог — речитативами, которые по своей неуклюжей и жеманной манере не вяжутся с оригиналом, задуманным без речитативов.

2) Вставить в 3-м акте длинный дивертисмент с танцами (!) на балетные мотивы из «Оберона» и «Прециозы» — сценические произведения, также принадлежащие Веберу, но не имеющие ничего общего со стилем названной оперы.

3) Оркестровать для этого же дивертисмента известное фортепианное рондо Вебера, озаглавленное «Приглашение на вальс» — салонную пьесу, весьма элегантную, вполне чуждую деревенской, дикой поэзии «Фрейшютца»!!

Для поклонника Вебера — это преступление.

Явное доказательство несостоятельности Берлиоза, как критика, если судить с несколько возвышенной точки зрения, мы имеем в его разборе девяти симфоний Бетховена.

Несмотря на то, что Берлиоз всю свою жизнь преклонялся перед этим исполином симфонии, разбор его, в общем, сделан очень слабо и становится просто жалким, когда касается симфонии с хорами, этого произведения, положительно недоступного для всех тех, которые судят поверхностно и привязываются к букве, не умея углубиться в дух и идею творения.

Мы не колеблясь утверждаем, что целые сокровища мыслей в творениях Бетховена остались «за семью печатями» для французского симфониста.

Мы еще не говорили о нем, как о дирижере оркестра.

Оркестр был его естественной стихией, его царством, в котором он утвердился «Божией милостью». Он владел оркестром, когда писал свои оригинальные партитуры, он владел им, он покорял его на практике. «С остротой ощущения», говорит г. Блаз-де-Бюри, «Берлиоз соединял силу движения, эту вдохновляющую силу, сообщающуюся массам, говорящая им, управляющая ими и, на каком бы то ни было поприще, создающая действительного предводителя». (Revue des deux Mondes, 15 апреля настоящего года).

Неслыханная точность в оттенках, громадная сила выражения в целом и в подробностях, делали из него несравненного виртуоза в искусстве повелевать целой армией инструментов и голосов, создавая безукоризненный, идеальный chef-d'oeuvre, когда он дирижировал свои собственные произведения или произведения тех композиторов, которых любил и вполне понимал (Глюк, Вебер).

Но в симфониях Бетховена (не говоря о девятой, которую ему никогда не пришлось дирижировать), несмотря на все его достоинства, как техника, он оставлял многого

желать в смысле выражения настоящего характера каждого из этих творений. В этом отношении, ему, в особенности как французу, приходится уступить пальму первенства Рихарду Вагнеру и Францу Листу, которые одни только умели заставлять возрождаться в оркестре великую идею Бетховена, во всей ее полноте и ее необъятном значении.

Немецкая музыка, как и немецкая поэзия, отделены от поэзии и музыки латинских рас непроходимой пропастью, через которую француз не в состоянии перешагнуть.

Одаренный специальным складом ума и необыкновенным пониманием оркестровых эффектов и комбинаций, Берлиоз оставил нам целый клад наблюдений и опытности в своем замечательном труде: «Трактат о новейшей инструментовке и оркестровке». Несмотря на некоторые недостатки и некоторые, довольно важные, пробелы в системе, этот труд, тем не менее, составляет драгоценное «vade mecum» для всякого образованного современного композитора, который серьезно относится к своему искусству.

Многие любят считать Берлиоза, наравне с Листом и Вагнером, в числе трех представителей новой школы, так называемой «музыки будущности» (Zukunftsmusik); это заблуждение.

Берлиоз, конечно, один из крупных прогрессистов в известном смысле; один из двигателей новейшей музыки в отношении оркестровки, но он только косвенно принимал участие в великом движении, начатом в области симфонической и церковной музыки Листом, а в области музыкальной драмы — Вагнером.

Даже более: Берлиоз, несмотря на трогательную дружбу, всегда выказываемую ему Листом, смотрел на школу Вагнера весьма презрительно, и в своего рода манифесте, напечатанном в «Journal des Débats» по поводу

парижских концертов Вагнера (1861 г.), он формально отрекся от всякой солидарности с «музыкой будущности».

Это музыкальное «profession de foi» очень странно со стороны Берлиоза; этот «символ веры» или, скорее, «неверия» снова встречается в его книжке «A travers chants».

До изложения своего «символа веры», он в этой книжке довольно подробно говорит о Вагнере.

Разбор этого разбора и критика этой критики могли бы быть весьма любопытными и поучительными, но это завело бы нас слишком далеко в нашем исследовании, которое грозит сделаться бесконечным.

Обратим внимание только на одно обстоятельство, весьма незначительное, на первый взгляд.

Расточая Вагнеру самые лестные похвалы, в особенности по поводу его прелюдии к «Лоэнгрину», прелюдии, которую Берлиоз называет chef d'oeuvr'ом, — критик делает странное «признание». «Не знаю», говорит Берлиоз, «какое соотношение существует между увертюрой подобного рода и драматической идеей оперы; но, не задумываясь над этим вопросом и рассматривая произведение исключительно как симфоническую пьесу, я нахожу ее восхитительной во всех отношениях».

Но, — скажем мы во имя логики и совести, — не следовало ли постараться узнать это соотношение между драматической музыкой и ее сюжетом, не следовало ли непременно «задуматься» над этим ничтожным вопросом раньше, чем произносить суждение о произведении в хорошую или дурную сторону.

Говоря об инструментальной интродукции оперы «Тристан и Изольда», Берлиоз говорит:

«Я читал и перечитывал эту удивительную страницу; я слушал ее с глубочайшим вниманием и с живейшим желанием постичь ее смысл (!); и что же, — приходится сознаться, что я не составил себе еще ни малейшего понятия о том, что хотел выразить автор.

Но, Боже мой! разве произведение Вагнера — загадка, разве это симфоническая страница без программы? Нисколько. Это прелюдия к музыкальной драме. Итак, для того, чтобы «постичь смысл, идею», следовало только обратиться прямо к партитуре, к тексту драмы, для которого прелюдия служит только восхитительным резюме[108].

Что сказал бы Берлиоз, если бы кто-нибудь вздумал разбирать его «Ромео», его «Гарольда» и его «Фантастическую симфонию», «не заботясь» о программах этих симфоний, — программах, изданных автором и рекомендованных им, как необходимое условие при их публичном исполнении.

Чтобы произносить приговор над произведением соперника, Берлиоз становится в ряды приверженцев Ганслика (!) и отрицает могущество музыкального языка и его метаморфозы.

У Вагнера, так же, как у Глюка, у Вебера и в chef'd'oeuvr'ах Бетховена, имеющих непосредственную программу, музыка становится выразительницей поэтической идеи. Не брать во внимание эту идею, значит доказать свою неспособность быть критиком с той возвышенной точки зрения, которая одна только и возможна, когда приходится говорить о таких композиторах, как Бетховен и Вагнер.

Эти великие имена, произнесенные здесь, напоминают нам о нашей главной задаче.

Пора вкратце повторить, какое место должен занимать Берлиоз среди героев новейшего искусства.

---

[108] Исполняя в Париже отрывки из этих четырех произведений, Вагнер позаботился издать, до начала концертов, французский перевод (в прозе) текста этих четырех драм. Незнание, немецкого языка не может, следовательно, служить извинением для Берлиоза и для других критиков, подражающих ему.

Стремления Берлиоза были, без сомнения, благородны, громадны и возвышенны.

У него много сходства в воображении, в вдохновении, в смелости мысли, в высоко-поэтическом увлечении с Виктором Гюго и Делакруа, с той только разницей, что Гюго был несравненно более писателем, а Делакруа — художником, чем Берлиоз — музыкантом.

Это был неутомимый искатель, которому, впрочем, только случайно и весьма редко, удавалось нападать на восхитительные находки.

Ему недостает слишком многих условий в этом направлении. Он слишком «отрывочен».

Он не оставил ни одного произведения, которое могло бы послужить ему памятником в области искусства.

Несчастная мысль, которою он задался с самого начала, — порвать со всеми традициями, завела его, в конце концов, в непроходимые дебри.

В области искусства нельзя безнаказанно презирать великий логический закон прогрессивного движения.

Искусство так же, как и природа, никогда не действует скачками (Natura non facit saltus).

Рафаэль начал с того, что довольно рабски подражал и Перуджио, и Мазаччио, и Джиотто.

Самый великий из музыкальных исполинов начал тем, что продолжал самым скромным образом венский стиль Гайдна и Моцарта. Только в героической симфонии (ор. 55), уже в полном разгаре своей карьеры, Бетховен развертывает собственные крылья во всю ширину их могучего размаха.

Вот каким постепенным путем развивается талант у настоящих гигантов искусства.

По выражению г. Блаз-де-Бюри, которое я нахожу весьма удачным, Берлиоз есть только ложный титан.

Чтобы формулировать мое мнение, я прибавляю: он стремился, но не сумел «достигнуть».

Только в одном отношении, в отношении употребления музыкальной палитры, его роль велика.

Он навсегда освободил оркестр от стереотипных формул венской школы, которые чувствуются еще, до известной степени, даже у Бетховена.

Современник Россини и Мейербера, он сумел опередить их в исследовании инструментальных сил, в сочетании самых разнообразных звуков для выражения картинности и реализма мысли.

Его искусство группировать массы и употреблять с пользой все звуки не может сравниться ни с какими способами, существовавшими до него.

Берлиоз дал начало всей новейшей инструментовке; в этом направлении он, действительно, составил эпоху.

Заметим, что в произведениях Вагнера и Листа звуковые сочетания ушли еще вперед; в отношении поразительной красоты детальных эффектов, в шумных звуковых взрывах, в ярких оттенках живого колорита, Берлиоза, в свою очередь, опередили его непосредственные преемники, но ему принадлежит инициатива.

У Листа гораздо больше обдуманности, логичности, чем у Берлиоза, даже в оркестровке, в области, в которой он полновластно царит.

Вагнер затмевает их обоих интенсивностью своей мысли, глубиной изобретения (однородного с Бахом и Бетховеном, в его «Тристане» и в «Мейстерзингерах»).

Но часть своего безграничного богатства красок, с которым ничто не может сравниться во всей музыкальной области, он получил в наследство от палитры Берлиоза.

Французский симфонист проложил дорогу Листу и Вагнеру. В этом, главным образом, его слава.

Миссия подготовлять свою палитру для других покажется, конечно, слишком ничтожной в глазах партийных критиков, которые хотят видеть в Берлиозе настоящего гения, знаменитость, во всех отношениях недосягаемую, одного из величайших героев искусства, в высшем значении этого слова.

Обладая натурой благородной и поэтической до самозабвения, Берлиоз «избежал восторгов современников» единственно потому, что не имел слишком больших прав на эти восторги масс. Хотя в высшей степени замечательный артист, он считал себя более даровитым, чем был в действительности.

В этом состоит трагизм его судьбы. В этом венец его мученичества.

Франц Лист[109]

I. Кривые толки о Листе. — Лист как виртуоз в 1842 и 1858 г.

На нынешний раз мне предстоит задача весьма трудная. Не слишком распространяясь, не предлагая вам ни биографической, ни критической полной работы, а просто результат «путевых» впечатлений, я должен дать вам между тем верное, обстоятельное понятие об одном из феноменальнейших художников нашего времени. Для меня лично это и потому еще нелегко, что я фанатически привязываюсь к предмету, который охватывает всего меня, и, когда идет речь о таком предмете, я должен постоянно делать усилия над собой, чтобы «хоть немного» сдерживать порыв своего энтузиазма, — следовательно, говорить о таком предмете «сжато», вряд ли сумею.

Очень многие из так называемых «любителей музыки» у нас в России, да и в целом свете, считают Франца Листа в числе замечательных, отличных пианистов и затем — баста! то есть считают его, может быть, немного получше Шульгофа, Карла Мейера, Вильмерса и т. д.; помнят, что он одно время соперничал даже с Тальбертом (при чем Фетисы и Улыбышевы были постоянно на стороне, разумеется, гладенького и сладенького Тальберга). — Лист им казался слишком «буйным», порывистым, «растрепанным» в стиле, как французская литература «de l'école échevelée». В последнее время, так как Лист в публике не играет, концертов не дает, не развозит своей игры по разным городам, то опять эти самые многие из «так называемых аматеров» распускают слухи, что он в виртуозности поотстал уже от «новейших героев» фортепиано и что именно потому и не выступает в публику, что теперь

[109] Письмо к редактору Муз. и Театр. Вестника.

найдутся другие, которые его загоняют, что он этого боится и сидит себе в Веймаре.

Если у этих господ спросить насчет «композиторской» деятельности Листа — они скажут вам: «он сочинил очень эффектный galop chromatique» и довольно удачно переложил «Erlkönig» и «Ständchen» Шуберта, да Алябьевского «Соловья», но, собственно, к сочинению музыкальному у Листа таланта нет».

Бестолковщины во всем этом так много, и факты до того резко ей противоречат, что не знаешь даже, с чего бы лучше начать отпор.

В хронологическом порядке начнем с виртуозности. Из числа читателей моих найдутся такие, которые сами слышали игру Листа — или в Петербурге, или в Москве, или в Варшаве в 1842, в 1843 году, или в Киеве, или в Одессе в 1847 году; а иные, может быть, слышали его за границей, а иные и в России, и за границей; следовательно, для них предмет не новый. Однако, ведь и те «многие», о которых я упоминал, тоже слышали Листа, судили по фактам о его виртуозности.

Спешу прибавить, — чтоб не обвинили в неверном сравнении, — что виртуозность, даже и гениальная, когда она проявляется в полном блеске и великолепии, всегда несравненно больше находит сочувствия в публике, нежели гениальная «сочинительская» способность. Еще не было примера, чтоб гениальный первостепенный виртуоз был совершенно не понят, не признан публикой, — в таком роде как, например, последние Бетховенские произведения, которые при колоссальности своих достоинств, даже через 30 лет после рождения служат предметом насмешек и пасквилей. С этой стороны мое сравнение далеко от истины. Виртуозное поприще Листа, на котором он сиял в продолжение целой четверти столетия, со своего десятилетнего по тридцати пятилетний возраст, было непре-

рывною цепью блистательнейших триумфов по всей Европе (в Америке он не был — предоставив это Тальбергу). В Веймаре я видел, между прочим, целую комнату «трофеев» его побед над разными публиками (трофеи эти, конечно, не им самим собраны и сбережены в таком порядке). Одна сотая доля этих лавровых венков, настоящих, золотых и серебряных этих медалей с портретами, медальонов с надписями, бокалов, кубков, ваз, и т. д., одна сотая доля этих вещественных знаков невещественного восторга и удивления его виртуозности могли бы служить предметом гордости для виртуоза даже весьма замечательного. Помня его триумфы и перелистывая его альбомы, можно проследить все степени и фазисы энтузиазма — от фетишизма парижских, берлинских и петербургских дам к его перчаткам, к его носовому платку — до печатных дифирамбов в стихах и в прозе на всех возможных европейских языках, до прусского ордена «pour le mérite», который из музыкантов дарован еще только Россини и Мейерберу, до дружбы с первейшими знаменитостями литературы, науки и искусства, до титула «доктора музыки» и дипломов всех возможных музыкальных обществ и академий. Я упоминаю обо всем этом, довольно известном, для того, чтоб показать, что Лист, несмотря на свою гениальность, весьма близко знаком со славой, и что феноменальная его виртуозность много-много лет назад уже сделалась неоспоримым всесветным фактом. Все, кто сколько-нибудь понимают дело, совершенно согласны в том, что Лист, как виртуоз, феномен из числа тех, что являются однажды в несколько столетий; что он, как пианист, первейший между самыми первыми, что он — «царь пианистов». Но мне хочется все еще показать вам, сколько можно нагляднее, невозможность ставить его в уровень, на одну доску, с другими виртуозами, как бы они ни были замечательны и высоки в своем деле. Мне даже досадно,

что приходится называть Листа в числе «пианистов»! Фортепиано преполезный инструмент для музыкальности вообще, для развития гармонических познаний, для «популяризации» музыкальных творений, потому что сколько-нибудь играть на фортепиано может и должен всякий, кто сколько-нибудь любит музыку. И в самом деле, в наш век, кто не играет на этом ящике; и какая бездна в нашем веке таких, которые в прежнее время прослыли бы виртуозами, а теперь на них никто внимания не обращает; и дельно, потому что бренчать на фортепиано довольно порядочно — дело слишком легкое, но поэтому самому фортепиано, как инструмент концертный, — самый неблагодарный. Прелесть собственно звука в нем весьма ограничена. Звук его сам по себе монотонен, бесцветен, бесхарактерен, как вода, кристально-холоден. Молоточность ударения об струны почти исключает всякую истинную певучесть — роскошь голоса, духовых инструментов, скрипки и виолончели; клавиши его, представляя готовый ряд звуков, более или менее «неверно» настроенных, отрицают возможность страстной интонации повышением или понижением данной ноты на тысячные доли полутона, что опять-таки составляет богатство других музыкальных орудий (даже духовых — «усилением» вибрации). «Es ist und bleibt ein unzulängliches Instrument» говорил Бетховен, написав для этого недостаточного инструмента целую библиотеку. Усилия пианистов сделать этот инструмент чрезвычайно эффектным, блестящим возбуждали во вне, признаюсь, очень мало симпатии. Путной музыки они, как само собой разумеется, избегают, привязываясь к эффектности клавиш, к быстроте перебегания, перескакивания пальцев и к оттенкам кокетливости в тушé. Результат всего этого — более или менее искусное «пересыпанье гороху» перед публикой. Музыки в этих фокусах «prestidigitation» и в помине нет. Однако, мне

всегда — и это я говорю про себя с некоторой гордостью — казалось, что те стороны фортепиано, которые составляют благородство его роли, как «суррогата» оркестра, как представителя всех регистров инструментальных и вокальных, как представителя, значит, всей музыкальной литературы, в ее «общем» впечатлении, в ее главной идее, что эти стороны могут быть развиты великолепно, и что исполнитель, который в состоянии будет придать такое значение клавишам, превратить фортепиано в инструмент богатейший в отношении музыкальной мысли.

В начале сороковых годов слава Листа разрослась уже громадно, была уже в своем апогее. Везде в один голос трубили о неслыханной характерности его игры, о небывалых — на клавишах фортепиано — оттенках драматизма. Превосходные аранжировки, транскрипции Листа, которых тогда уже много было в печати, более и более убеждали нас в мысли, что в Листе нашлось олицетворение «фортепиано» в его высшем значении; «er ist der Wundermann des Claviers». В 1842 году посещает Лист Петербург. С жадностью побежал я в его первый концерт (в зале Дворянского собрания). На программе он один, без всякого постороннего участия. Эта гордость меня восхитила. На эстраде два рояля, два стула и больше ничего, ни оркестра, ни нот. Является Лист на эстраду; наружность его была мне знакома по портретам, выраженьем лица он лучше, со своими длинными прямыми волосами, идеальнее, нежели на портретах. Особенно просветлело его благородное поэтическое лицо, все черты вдохновились, когда он заиграл. Самой первой пьесой была — увертюра «Вильгельма Телля», и с самых первых звуков можно было понять: вот оно! Настоящее значение и назначение фортепиано: исполнение художественной мысли до такой степени художественное, что сила поэзии покоряет себе вполне материальное орудие звука. Бесцветность, бесхарактерность фортепиано — под пальцами

такого виртуоза — являются высшим достоинством: это белая бумага, полотно, на котором он располагает свои краски по своей воле, в художественном согласии с поэтической данностью музыки; механизм клавиш дает обширное поле свободной упругости, эластичности, с бесконечностью оттенков силы и нежности; — волшебство иллюзии так сильно, что звук фортепиано совсем исчезает; мы слышим виолончель, английский рожок, флейту, фанфары труб, даже нарастание, наплыв целых масс оркестра — в буре и в финале увертюры! Впечатление «результатное» — цель искусства — совсем то, что хотел Россини, и не нужно нам ни театра, ни массы исполнителей! Микрокосм Листова фортепиано вполне заменил микрокосм Россиниевского оркестра! — великая тайна искусства, где, вообще, «материальность» эффекта не значит ничего. — В этом же концерте слышали мы фантазию из «Дон-Жуана»; хорал командора, пение Церлины и Дон-Жуана олицетворились так пластически, как никогда не являлись на театре (где все это исполняется большей частью неразумно, бессознательно). Под пальцами Листа фортепиано поет, поет лучше чем Рубини и Тамберлик. В последующие концерты (я не пропустил ни одного) Лист играл свои мастерские фантазии на мотивы из опер: из «Нормы», из «Сомнамбулы», «Лучии», «Пуритан», «Роберта», «Гугенотов», из каждой фантазии, как в «Дон-Жуане», давал нам «квинт-эссенцию» характера целой оперы. Главные лица, главные положения каждой из этих музыкальных драм проходили перед нами как живые, между тем блеск и великолепие игры звуками, «пиротехника» искусства виртуозного тоже не были забыты, — напротив, разрастались до размеров поразительных, ослепительных. Среди фейерверка трелей, украшений филигранных, целых каскадов из молниеносных гамм октавами — вдруг снова появлялись темы, точно выплывая из этого потока звуков, и обнимались и сплетались между

собою в причудливых арабесках... никто, никогда, чувствуя эстетические законы, не вздумает порицать «виртуозность, концертность» вообще, — это необходимый элемент искусства — он есть и в «сочинительстве», как в исполнении — элемент свободы, игры, которая на время будто забывает «мысль» и тешится, резвится как дитя на лугу, как ласточка в воздухе… И чем сильнее искусство в художнике, тем больше в нем чувствуется потребность этой резвости, этого удовлетворения избытка сил, избытка жизни, свободы в полном владении средствами. — И киты резвятся в океане, бороздят и вспенивают его волны так же «бесцельно», беззаботно, как мотыльки порхают над цветами. Такая «игра» в виртуозности — дело благородное, художественное; но горе тем, которые, заботясь о такой игре (заботясь об элементе беззаботности!) проигрывают смысл искусства и со своими погремушками и побрякушками остаются ребятишками до старости лет!..

В своих петербургских концертах Лист, как везде, показал себя с бесчисленно-разных сторон. Репертуар его изумителен своим богатством. В игре его, в одной и той же пьесе, является бездна «регистров» звука на всем протяжении фортепиано, т. е. оттенки тусклости, ясности, прозрачности, твердости, резкости, нежности, — слоями сменяются на всех октавах, — точно как истинные регистры в органе переменяются органистом-художником в течение пьесы, смотря по требованиям оттенков самой исполняемой музыки. Так и в выборе пьес своих программ Лист принимал за цель удовлетворение разных вкусов и художественное разнообразие, контраст впечатлений. Он играл и Бетховена, и Баха в их неприкосновенности и в настоящем, гениально схваченном характере, и Lieder Франца Шуберта в восхитительном переложении, и полонезы, мазурки Шопена. Мы слышали переложение Веберовых увертюр, «Concert-Stück» Вебера с оркестром, Гуммеля — много, всего и не вспомнишь!

Могучее явление Листа окончательно подтвердило мое убеждение, что идеал музыканта-исполнителя: полное развитие техники рук в гармонии с полным развитием интеллекта; что никакие «staccatto, legato, perlé, glissando, carezzando, massacrando e amazzando не помогут, если в голове, в интеллектуальном организме музыканта, нет достаточно данных для истинного художника-поэта. Все будет — более или менее ловко — горох пересыпать из пустого в порожнее. Чем порожнее (в голове) тем горох будет больше шуметь. Оттого антипатия моя к «пианистам» после концертов Листа не уменьшилась, а на много увеличилась. И я не перестал считать так: если он — пианист, то все прочие, играющие на фортепиано в концертах, — не пианисты; или, когда они пианисты, то он — уж ни в каком случае не пианист. (Мне даже кажется, что именно для того, чтоб окончательно «отчуриться» от этого братства, Лист перестал играть перед публикою).

В самых лучших, редких случаях (в учениках Листа, например, и в других) — высшее, на что могут претендовать «прочие», пианисты, это: развить в себе хоть одну сторону виртуозности вполне, — но одна — все будет одна, а в Листе — все! Зная, что это так, я, например, вовсе не ходил слушать Вильмерса (у которого, говорят, трели бесподобные — да, ведь, не лучше Листовых! Притом как же можно слушать одни трели! Ведь, это тоска!).

Через шестнадцать лет после 1842 г., я снова удостоился счастья слышать игру Листа. «Удостоиться» счастья в настоящем случае можно сказать в буквальном смысле, потому что это счастье — теперь — нельзя купить ни золотом, ни знатностью. Оно прямо зависит от воли Франца Листа, от степени знакомства с ним, от качества этого знакомства, от того, одним словом: «удостоит ли он» сыграть что-нибудь перед своим посетителем, или нет.

Мое сближение с этим героем музыкального мира совершилось чрезвычайно просто. Он заметил мои статьи против Улыбышева, напечатанные в немецких музыкальных журналах в Берлине и Лейпциге, вследствие чего и сам написал в лейпцигской «Neue Zeitschrift für Musik» маленькую, но значительную статью о моем взгляде на этот предмет. Между тем, еще раньше своих статей и нисколько не зная его лично, я послал к нему прошлым летом мое переложение на два фортепиано последних Бетховенских квартетов (Ор. 127, Ор. 131, Ор. 132) — тех самых, которые считались за сумасшедшую музыку.

Так как здесь у нас идет речь только о Листовой виртуозности, то я умолчу, пока, о многих причинах, почему я чрезвычайно желал войти с Листом в артистическое сношение. По случаю статей и моих работ ему посвященных, мы обменялись раза два письмами; в одном из них Лист очень ласково просил «его не забывать», если мне случится побывать в чужих краях. Очутившись нынешним летом в Германии, в Дрездене, я написал Листу, что собираюсь к нему. Он выразил свое удовольствие, и вот я в Веймаре, где был встречен Листом по-приятельски, «à bras ouverts», так что даже, как вам известно, гостил у него целый месяц.

Много играл он при мне и для меня (чем вы позволите мне гордиться). Приезжих к нему гостей было нынешним летом весьма много. Веймар место центральное, отовсюду на дороге, а все просвещенные художники, литераторы не пропускают случая сделать Листу хоть короткий визит.

Смотря по слушателям и слушательницам, он разнообразил и свой репертуар. Дам польских угощал Шопеном, Монюшкой; дам венгерских — своими бесподобными венгерскими рапсодиями; для смешанной аудитории: фантазии свои из опер. Опять я слышал «Дон-Жуана», «Сомнамбулу», с невероятною трелью в конце, в то время как обе темы идут своим порядком вместе. Слышал я

много, много чудес: он все тот же и тот же титан, гигант, перед которым все прочие игроки на фортепиано обращаются в пигмеев. Что значит сила божьей коровки перед силой льва, или рост былинки перед кедром ливанским! Преувеличения здесь нет. Надобно знать Листа! а он, кажется, еще успехи сделал, даже в игре. Нам грешным (молодому, чрезвычайно талантливому музыканту и критику из Дрездена, Феликсу Дрезеке и мне) он играл, смотря по предыдущему разговору, или эскизы своих симфонических сочинений (о чем в своем месте), или Баха, или Бетховена. Что тут говорить!! — совершенство невообразимое!

На одной из «matinée», после квартета Бетховена (Cis-moll) в моем переложении (исполненного на 2-х фортепиано Листом и одним музикусом, из Данцига, Маркулем), Лист, собственно для меня и без моей просьбы (что еще приятнее и лестнее), исполнил от ноты до ноты большую Бетховенскую сонату (B-dur, Op. 106). Ее почти никто не играет (кроме Mortier de Fontaine, который сделал себе из нее специальность). Ее считают недоступно-трудной. Она такова и в самом деле, но не столько со стороны техники (в этом отношении только финал, фуга, постоит за себя), сколько со стороны характера в исполнении (Auffassung). Но именно этим и отличается Лист от всех исполнителей на свете. Он так играл, как Бетховен эту сонату создал! Исполнение было равно созданию, раздавливающему все бывшие до того сонаты. Какими словами описать эту колоссальность мысли и выражения! Лист играл особенно вдохновенно в этот раз. В adagio — пел на клавишах как будто осененный небесным наитием, будто свидетель каких-то загробных таинств. Сам был глубоко растроган и нас всех привел в слезы... Для таких минут можно пешком пройти из Петербурга в Веймар! В фуге, в этом страшном сплетении голосов, не пропала ни одна нотка, а трели на последней странице были исполнены октавами! — иногда Лист позволяет себе так позабавиться.

II. Лист как композитор

Скажу вам, что я знал «Tasso» Листа (Lamento e trionfo) в аранжировке для двух фортепиано еще в Петербурге, слышал прошлым летом в Веймаре эту аранжировку, исполненную автором и одним из учеников, изучил эту фантазию и в партитуре; любовался чудесной ее оркестровкой, но, признаюсь, не особенно симпатизировал этому произведению. Многое мне казалось ненатуральным, многое довольно плоским со стороны мелодического изобретения.

В оркестре, под управлением автора, эта самая музыка привела меня в восторг.

Теперь только я понял, что об этих симфонических фантазиях никто не смеет и заикнуться, если не слыхал их так, как они задуманы, то есть в полном оркестре (точно то же и с музыкой Вагнера и с музыкой Берлиоза: на ф. п. вы не получите о них и сотой доли настоящего понятия). Что за колорит! Что за великолепная краса мысли и ее оркестрового осуществления! Тут бездна чудных оттенков, красок, которых мне решительно не случалось встречать нигде, ни даже в Берлиозе и Вагнере. Это все вполне ново и изумительно красиво. Я знаю теперь одну из этих симфонических поэм, — осталось узнать, на мое счастье, тринадцать!

Те из читателей, которые не слыхали «Прелюдий» Листа, могут составить себе некоторую идею об этом произведении, если им сказать, что компонист строго держится порядка поэтических картин, представляемых текстом программы.

Если добавим еще, что единство музыкального мотива проведено здесь со строгостью изумительною, что, собственно говоря, во всей фантазии господствует одна музыкальная мысль, изгибаясь согласно требованиям поэтически-музыкальной задачи, объясненной в программе, что при захватывающей красоте всего вместе, каждая отдельная музыкальная картина (любовь, буря, пастораль,

марш) блестит самым очаровательным колоритом, представляет сочетания оркестровые, которых яркость и нежность, сила и великолепие новы даже для тех, кто хорошо знаком с музыкой Берлиоза и Вагнера, то читателям будет несколько понятно, что такая музыка может не понравиться только... длинноухим.

В светлых местах фантазии, все — ясно, красиво и полно жизни, как солнечный день над прелестной альпийской природой; в серьезных и мрачных — глубокая правда психологическая: такие бури и ураганы происходят не во внешности, а на самом дне души человеческой. Общее впечатление неотразимоувлекательно.

И вот она, «музыка будущности», музыка программная, музыка новой Веймарской школы! Вот это чудовище, это пугало, о котором недоброжелатели ко всему истинно-прекрасному старались столько разглагольствовать вкривь и вкось, чтобы сбить публику с настоящей, беспристрастной точки, чтобы навязать публике призму взгляда «враждебного» делу.

Истинному изяществу стоит засиять в своей красоте, чтоб все подобные клеветы развеялись как туман. Несмотря на невыгодное помещение в программе, несмотря на все искажения в исполнении, эта «Симфоническая фантазия» Листа публике необыкновенно понравилась, сразу. Неожиданная яркость поэтического впечатления вызвала самые горячие аплодисменты.

Исполняли в первый раз в Петербурге отрывки из оратории Листа — «Святая Елисавета».

Лист, как известно, крайний «прогрессист» и каждое новое произведение его действительно свидетельствует о громадных успехах, которые он делает как в отношении интеллектуального, так и технического развития своего искусства. Последнее время он работал главным образом в области, мало затрагиваемой в наши дни — в области духовной музыки. Внося туда богатые результаты ученых ис-

следований о специальном колорите (в самом широком смысле этого слова) и приобретения новейшей оркестровки, Лист сумел оживить эту, почти покинутую область и сделать ее интересной наравне с симфонией, имеющей непосредственную программу, и с драматической музыкой. Так же, как и опера, духовная музыка — с этой новой точки зрения — допускает, и даже требует, соединения всех жанров музыки, всех стилей (подчиненных, конечно, основной мысли); она представляет идеал неисчерпаемого богатства.

Отрывки из оратории «Елисавета», несмотря на все их значительные достоинства, произвели на меня впечатление не органического творчества, а головной работы. Нельзя не одобрить намерение основать большую часть своего произведения на мелодиях, данных сюжетом (на обрядовых «canto-fermo», заимствованном у гимнов католической церкви и на средневековых песнопениях). Специальный, исторический колорит, понятый и осуществленный подобным образом, составляет одно из величайших приобретений новейшего искусства. Но развитие гимна «Quasi Stella matutina» в оркестровой интродукции страдает аффектированной, утомительной монотонностью. Даже пение самой Елисаветы не обладает увлекательностью оригинального мелодического вдохновения. Впрочем, воздерживаюсь от окончательного суждения о сложном произведении, выслушав в первый раз только несколько отрывков. Самый лучший из них, это хор крестоносцев, весьма эффектный, написанный несколько во французском вкусе.

Во всяком случае, мы должны быть благодарны г. Балакиреву за то, что он включил в свою программу хоть некоторые отделы произведения настолько же нового, сколько и интересного.

Собственно говоря, оратория должна бы быть исполнена целиком, иначе не достигается цель произведения. Но лучше что-нибудь, чем ничего.

«Die Graner Messe» написана для освящения церкви в г. Гране[110]. Сам автор управлял (на хорах церкви, перед органом) оркестром из 70 человек и хором из 250 человек (составленным из разных Sing-Vereino'в Лейпцига).

Касательно музыкального творчества, музыкальной производительности вообще, мы с вами живем в престранное время! В прошлом веке и в начале нынешнего, когда публика и критика стояла к сочинителям музыки в отношении наивности, всякий, кто писал квартет или трио, или сонату, или хоть две, три песенки и напечатал свои произведения, «свою» музыку, тотчас поступал в полк композиторов, и на него смотрели с подобающим уважением, как на одного из героев музыкального Парнаса. Слава такая, по крайней мере на время, доставалась донельзя легко. (У нас в литературе было то же самое в конце прошлого и до тридцатых годов нынешнего столетия). Теперь все порядки переменились.

Наивность суждения в критике исчезла совершенно, в публике (я говорю про германскую) начинает исчезать. Между тем авторская известность, слава достается иногда легко, иногда до невероятности трудно, иногда по заслугам, иногда чуть недаром, и тут преудивительные совершаются явления! Критика разрабатывает тщательно трудные вопросы музыкальной эстетики, доходит до результатных мнений, о которых философам прошлых столетий и не снилось; критика нынешняя в состоянии распознать, разоблачить сразу поэзию от не-поэзии, музыку от не-музыки, искусство от шарлатанства, рассудочность от вдохновения. Критические взгляды серьезные вкореняются отчасти и в слоях высшей образованной

---

[110] Древнейшая церковь Венгрии. Освящение происходило в 1856 году.

публики. Чего ж бы лучше для судьбы искусства? Но, на ряду с этим, вот что бывает на практике: нотная пачкотня, в которой нет ничего кроме ремесленного уменья нанизывать ноту к ноте, аккорд к аккорду, рутинная, дюжинная производительность, которая должна бы была со стороны критики нынешней сразу быть оттолкнута в яму забвения, «не существования» в искусстве, печатается, рекомендуется, анализируется «con amore» даже знатоками дела; имя автора такой пачкотни, наводняющей многие музыкальные магазины, красуется в числе первостепенных знаменитостей! С другой стороны, произведения вдохновенныt, строго-органическиt, и этим организмом, расцветающим из главной, всеединой мысли, этим общим результатным настроением, пролагающие новые стези в искусстве, блистательно открывающие ему новые, бесконечные горизонты, такие произведения, перед которыми прежде всего надо преклониться в прах каждому, кто чтит святость искусства, такие произведения остаются долгое время едва замеченными, достигают публичности только после необыкновенных, невероятных препятствий! Достигают публичности, но публика, настроенная враждебными толками, молчит в недоумении, а журналисты, всей возможной ядовитостью, ополчаются против новых, по их принципам, незванных гостей в искусстве, стараются заклеймить и самые произведения и авторов их позорной насмешкой над чистейшими, идеальными стремлениями, стараются запятнать славу, в самый момент ее возникновения, грязью из постыдного смешения желчи, зависти и отсталого туповидения! Вот мысли, которые промелькнули во мне (процесс мысли, как вам известно, побыстрее процесса слова) при первых звуках глубоко-религиозной, высоко-поэтической мессы Листа! Мне жалко вспомнить, сколько есть на свете людей, даже любящих музыку, которые Листа, как сочинителя музыки, знают только автором «Хроматического галопа»!

Подробный разбор музыкальных красот величественной мессы Листа составил бы не статью, а брошюру. При этом я не имею еще права на такой разбор (бесполезный без нотных примеров), не имев перед собою партитуры этого громадного произведения. Слышав его только однажды без предварительного подготовления чтением этих нот, хотя бы в эскизе, я могу говорить только об общем характере мессы, о настроении, которое она рождает в душе. Из легиона месс (католических обеден) есть — одни без оркестра, в чисто-ритуальном, литургическом характере (мессы Палестрины, современников его и их школ); есть мессы с оркестром, стиля исключительно полифонического (мессы Баха); есть мессы с оркестром стиля свободно-музыкального (мессы Моцарта, Гайдна, Гуммеля, Керубини и др.). Во многих из месс этого разряда характер музыки чисто-концертный, весело-симфонический в венском вкусе и итальянски-медоточивый в вокальных соло; он ушел далеко в сторону от истинного, строгого назначения церковной музыки. Композитор, который могучим взмахом своего лирического полета возвратил музыку мессы к идеальной строгости религиозного настроения, который примирил формы современного ему искусства, даже формы драматической выразительности и все богатства инструментовки, с условием стиля полифонического и стиля литургического старинных итальянцев, был Бетховен в своей первой мессе (C-dur, op. 86). Бетховен, стоя совершенно на почве современного ему церковного стиля, глубоко проникнут содержанием текста и чудесно передал настроение прозрачной, теплой, детски-простодушной веры. Во второй своей большой мессе (Missa solemnis D-dur, op. 123) Бетховен подарил искусству произведение громадности титанической, бездну премудрости и неиссякаемый родник красоты.

Формы Палестрины, стиль Баха и Генделя, неслыханные сочетания вокальные, симфонические из сокровищницы самого Бетховена (из периода девятой симфонии и последних квартетов) сплетаются, скрещиваются в этом дивном произведении и делают из него широкую, необъятную ткань музыкальных чудес на службу единой, всецельной, глубоко-религиозной мысли. Эту недосягаемо-великую мессу Бетховен сам считал лучшим, полнейшим, высочайшим из своих творений. Судите поэтому, как высоко я поставлю музыку Листа, если скажу, что в общем результатном настроении, в грандиозности форм и всего стиля, в поразительной красоте сочетания оркестровых и голосовых, Missa solemnis Листа (тоже D-dur) в ближайшем родстве со второй мессою Бетховена. И между тем новое произведение ничуть не подражание Бетховенской мессе. Многим моментам текста дан совершенно иной поворот, и вообще, тогда как в Бетховенской мессе каждая музыкальная мысль проведена по всем фазисам самого широкого развития, в мессе Листа заметен «лаконизм» стиля, направление передавать смысл текста, внушать данное религиозное настроение немногими музыкальными образами, сильно и выпукло воплощенными. Особенно поразительное действие на меня имели: начало мессы — Kyrie eleison, многие места из Gredo (картина Страшного суда передана с величием неслыханным!) и «Benedictus». Как бы я хотел слышать эти красоты еще и еще! Мастер, великий мастер и великий поэт в звуках! Теперь уже недолго ему ждать, пока пред ним преклонится весь музыкальный мир. Пора одуматься критике и публике! Вагнер победил, победит и другой, столько ему родственный гений! Как он управляет исполнением, как он, влиянием своего капельмейстерского жезла, магнетизирует всю массу певцов и инструментистов, этого нельзя рассказывать.

В церкви не аплодируют, но заметно было, что «Грановская месса», исполненная еще в первый раз для Лейпцига,

произвела впечатление могучее. Даже враги нового направления, личные враги Листа (их было немало в огромной толпе слушателей; пустого места в церкви не оставалось), все эти кривотолки и клеветники должны приутихнуть на время. Лейпцигское празднество было для Листа днями двух блистательных побед над врагами нового направления музыки. Это, разумеется, и была главная цель празднества, которое, как Лист писал мне, никак не должно быть смешиваемо с обыкновенными немецкими фестивалями, каждый год появляющимися в количестве дюжин. На юбилее лейпцигской музыкальной газеты дело шло об окончательном завоевании Листом и его школой почвы, которую оспаривают у него туповидцы, рутинисты и завистники, в продолжение целого десятилетия. Теперь знамя новой школы, нового направления в музыке геройской рукой Листа водружено в самом сосредоточии германской муз. жизни, в Лейпциге.

Дорога «музыкальных картин и иллюстраций» для концертов на темы Гётева «Фауста» соблазнила очень многих композиторов; но всех, не исключая ни Берлиоза, ни Шумана, ни Литольфа, не привела к утешительным результатам; всех поставила в ложное, косое отношение к задаче.

Из разрозненных сценок и картинок никакой гений не в состоянии создать что-нибудь ц е л ь н о е.

Несравненно более разумные, более просвещенные, более логичные в своих художественных намерениях, нежели все поименованные — два современные нам композитора отнеслись к предмету глубже, дельнее и, задавшись мыслями великого поэта, произвели в своем искусстве и с т и н н о - с и м ф о н и ч е с к и е к а р т и н ы на тему Гётева «Фауста». Эти двое избранников — Вагнер в своей «Faust-ouverture» и Лист в своей «Faust-symphonie». (Что оба они никак не могли «обойти», в своем творчестве, Гётево создание, это уже как будто, само собой разумеется:

сюжет слишком заманчив для музыкантов, работающих в Германии и на германской почве).

Как Вагнер в своей увертюре, восхищающей даже заклятых врагов «вагнеризма», темой себе взял ничуть не внешние сцены из Гётева создания, не драматические ситуации с колоритной обстановкой, а внутреннюю борьбу в душе Фауста, или еще вернее — один эпизод этой психической борьбы, выраженный в сцене первой беседы Фауста с Мефистофелем, так и Лист, в своей симфонии, держится исключительно в области внутренней, душевной и создает нечто цельное, органическое из характерных психических эскизов, навеянных созданием Гёте.

Лист очень метко озаглавил свое произведение так: «Symphonie in drei Charakterbildern, nach Göthe». I-я часть (или первая характерная картина) — сам Фауст; II-я часть — Гретхен; III-я часть — Мефистофель; затем, в виде «эпилога» или развязки: мужской хор и соло тенора на текст из заключительной сцены второй части Гётевой поэмы («Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss» и т. д.).

Прослушав Вагнерову «Faust-ouverture», один из наших музыкальных рецензентов не постыдился напечатать, что в средней части увертюры прелестно выражена «Гретхен», тогда как о Гретхен в том произведении и помину нет; вся вещь построена на характере Фауста, на тревоге и сомнениях его мощного духа (девиз из текста Гёте, выставленный Вагнером в заголовке его музыкального создания, должен был руководить г. критика; но... «глупцам закон не писан»).

В таком роде и многие немецкие рецензенты, прослушав симфонию Листа и смешивая программную музыку с музыкальной живописью деталей, отыскивали в первой части Листовой симфонии: появление духа земли (Erdgeist), пасхальный гимн, сон Фауста под пение демонов и т. д.

Такого рода комментарии весьма забавны, когда дело идет о весьма серьезно задуманной психической картине самого Фауста, этого отвлеченного идеала человека вообще в тайных его, мрачных стремлениях (der Mensch in seinem dunklen Drange). Душевная драма этой тревоги неудовлетворенного, мощного, титанического духа, эта жажда познаний, жажда наслаждений, разрыв с внешним миром, разрыв с самим собой, с жизнью — вот в чем «программа» первой части симфонии. В бурном своем потоке, эта первая часть разрабатывает четыре главные, музыкальные мысли и три второстепенные.

Характер Гретхен высказывается музыкой гораздо понятнее и яснее в прелестном Adagio, только из двух главных мыслей, которые рисуют душу Маргариты во всей ее грации ангельской простоты; эпизодом в этом Adagio является влюбленность Фауста — одна из тем первой части.

Понятно, что покушение искать в этом Adagio сцену в саду, или сцену в церкви, или песенку «Meine Ruh ist hin», или сцену в тюрьме — успехом не увенчаются, а обнаружат только непонимание авторской задачи.

Точно так же забавно было бы покушение найти сцену у ведьмы или «Walpurgisnacht» в последней части симфонии, озаглавленной «Мефистофель»: мысль автора доходит здесь до крайних пределов тонкой осмысленности, разумности в музыкальной программе.

Лист, для выражения Мефистофеля, не прибег ни к одному новому мотиву в своей симфонии.

«Скерцо» — озаглавленное именем адского собеседника Фауста — есть «ироническое», демонски-злобное искажение, осмеяние мотивов самого Фауста, из первой части симфонии. Мефистофель отнюдь не «характер», потому что не личность, не человек; он — отвлеченность, абстракт, дух отрицания («Ich bin der Geist, der stets verneint»). Смелая эта задача с изумительным мастерством

и богатством красок и форм выполнена Листом. На большинство вкусов и в Германии приходится, конечно, «Adagio-Гретхен»; но для людей, способных оценить ум и энергию мысли в музыке, адское скерцо доставит наслаждение наверно не меньше, если не больше.

Так, «Гретхен» демон не касается в своей всеразрушающей иронии, не пятнает своим сардоническим хохотом, зато главная тема — Гретхен, возведенная в субликат, как принцип «вечной женственности» (das ewig Weibliche), под конец одерживает победу над демонским влиянием на душу Фауста: так и в самой поэме Гёте. Заключительный мужской хор симфонии на слова из последней сцены поэмы есть не что иное, как развитие темы Гретхен в просветленно-мистическом характере.

Впечатление от симфонии Листа может быть весьма различно, смотря по степени подготовки и восприимчивости слушателей; но каждый, сколько-нибудь толковый человек должен согласиться, что в плане, в концепции симфонии на Гётеву тему мудрено быть простым и логическим более Листа.

III. Лист как человек

Печальное личное положение Вагнера, решительное отчуждение его от всех кругов и кружков дрезденского общества заставляло его много внутренне над собою работать, и еще один глубочайший психологический предмет стал являться ему в виде музыкальной драмы.

По многим причинам, об осуществлении этого высшего предмета на сцене невозможно было и помышлять, — вскоре Вагнер должен был отступиться от такой трагической задачи совсем.

В постоянном разладе с собой и в совершенном отчуждении от собратьев застало Вагнера дрезденское возмущение в начале 1849 года. Он был, однако, лично

замешан в смутах и, чтобы спасти себя от казни или вечного заточения, принужден был бежать из своего отечества. Таким образом, уже и официально прервалась публичная его деятельность, как придворного саксонского капельмейстера; Вагнер, вполне отрезвившийся от своих политических грез, впервые в жизни почувствовал себя совершенно свободным, и оттого счастливым, даже веселым, хотя не имел куда голову приклонить.

Спасаясь бегством, он достиг Веймара, где в особе Франца Листа нашел себе искреннего друга и защитника от всех зол. Взаимные отношения этих двух великих артистов так важны в судьбе самого Вагнера и в судьбе искусства, что здесь надобно привести подробно рассказ Вагнера об этих отношениях, опять из высоко-замечательной брошюры «Mittheilungen an seine Freunde». По глубокой искренности, по горячности и, можно сказать, святости своего направления, эта автобиография далеко превосходит знаменитые «Признания» Руссо («Les Confessions»).

«В первый раз встретил я Листа — пишет Вагнер — во время моего первого пребывания в Париже, и именно в то время (1840), когда, разочарованный и оскорбленный неудачами и неприятностями всякого рода, перестал питать малейшую надежду на парижский успех.

Лист был для меня совершенным контрастом моего тогдашнего положения.

В том большом свете, куда тянула меня жажда известности, Лист был как у себя дома; он взрос среди самого блестящего общества и сделался его восторгом в то время, как я был совершенно оттолкнут общей холодностью. Знакомство мое с Листом было самое поверхностное, ограничилось одним визитом, которого я не захотел повторить. Я очень легко мог бы себе объяснить, почему, как неизвестный еще германский музыкант, не имею никакого права на особенное внимание со стороны Листа, знаменитого уже; но мне казалось тогда, что

Лист уже так родился, чтобы всей натурой быть мне чуждым и даже враждебным. Мишурный блеск модной знаменитости, который окружал в то время Листа, казался мне преградой неодолимой для того, чтобы он когда-нибудь мог понять меня и мои художественные цели.

Все это я высказывал в приятельском кругу, и многое из моих слов дошло до Листа несколько позже, именно когда, вместе с успехом «Риэндзи» в Дрездене, началась моя известность.

Для меня теперь есть что-то трогательное в припоминании всех случаев, когда Лист старался дать мне о себе иное мнение. Еще он не знал ничего из моей музыки, — следовательно, не симпатическое влечение артиста к артисту высказывалось в этих стремлениях сойтись со мною ближе; это было просто желание уничтожить случайно возникшую дисгармонию, к чему присоединялось также чрезвычайно деликатное сомнение со стороны Листа, не оскорбил ли он меня чем-нибудь.

Кому известны вечный эгоизм и безграничное равнодушие в обыкновенных житейских отношениях и особенно в отношениях артистов между собою, тот должен встретить с изумлением и восторгом такое явление, каким был для меня этот необыкновенный человек.

Но в то время я еще не мог вполне оценить превосходных душевных качеств Листа. На самое заискивание сближения со мною с его стороны я, по всегдашней мнительности, смотрел недоверчиво и старался находить для этого факта побуждения самые тривиальные.

Лист в Дрездене был на одном представлении «Риэндзи» (которое почти нарочно для себя выхлопотал), и вот со всех сторон стали доходить до меня вести и доказательства, что Лист ретиво старается как можно более сообщать всем свою симпатию к моей музыке, распространять мою известность и славу, делать для меня «пропаганду».

Случилось, что именно в то время, когда я более и более убеждался что мне, с моими драматическими целями, нельзя рассчитывать ни на какой успех, — Лист своею деятельностью устроил убежище для моей музыки. Лист в эту эпоху окончил свое виртуозное скитальничество по Европе и из любимейшего гостя первейших столиц мира превратился в скромного обитателя одного тихого германского уголка, поселился в Веймаре и взялся за капельмейстерский жезл.

В Веймаре нашел я себе приют, когда спасался из Дрездена и, не зная еще хорошенько, что именно мне угрожало в отечестве, должен был пробыть несколько времени в Тюрингии. В самый тот день, когда в Веймар пришло известие о несомненной гибели, меня ожидающей в Саксонии, я был на пробе своего «Тангейзера», дирижируемого Листом. Я был изумлен им, как капельмейстером; в его управлении оркестром я увидел полное осуществление моего идеала.

Что я прочувствовал, когда создавал эту музыку, Лист прочувствовал, управляя исполнением оперы; что я желал высказать, когда писал эти ноты, Лист высказал в воплощении этих звуков!

Удивительная судьба! Через дружбу этого несравненного человека, в те минуты, когда я становился изгнанником, лишался отечества, — я приобрел вожделенную и никогда не находимую отчизну для моего искусства!

Быструю, решительную помощь везде, где помощь была необходима, открытое сердце для всех моих желаний, искреннейшую преданность ко всему существу моему, — все это я нашел в Листе. Он стал для меня неоцененным, истинным другом!»

Итак, при помощи Листа, Вагнеру удалось переселиться в Париж. Между тем Лист деятельно занимался постановкой «Тангейзера» на веймарской сцене.

«Тангейзер» был дан в Веймаре 16 февраля 1849 г., и Лист имел радость видеть, что громадные усилия его

увенчаны полным, решительным успехом. Но чтобы достичь этого успеха, при совершенно новом стиле Вагнеровой оперы, требовалось то внутреннее гениальное могущество, которое присуще Вагнеровым созданиям, и та гениальная, геройская энергия, которой победоносно обладает Лист во всех своих предприятиях.

Успех «Тангейзера» в Веймаре под управлением Листа обратил на эту оперу внимание всей вообще немецкой публики, и мало-помалу, сквозь длинные цепи противодействия, недоброжелательств и предубеждений в театральном быте, в критике и в публике, эта опера водворилась в постоянном репертуаре главных германских сцен, наравне (по крайней мере) с операми Маршнера и Вебера. Брошюры критические, в пользу и против Вагнера, посыпались дождем. Но на оперном горизонте уже забрезжилась заря другого Вагнерова создания, во многом еще высшего, нежели «Тангейзер».

Первый толчок к представлению на сцене, еще в Дрездене оконченной оперы «Лоэнгрин» был дан самим Вагнером.

«Когда при конце моего последнего пребывания в Париже, — (в 1849 г.), сообщает Вагнер, — больной и в самом трудном расположении духа, я случайно взглянул на партитуру почти мною забытого «Лоэнгрина», мне сделалось жалко, что этим звукам, начертанным в нотных знаках, мертвым на мертвой бумаге, не суждено жить настоящею своею жизнью на сцене, в оркестре, перед тысячами слушателей. Я написал два слова Листу; ответ был — приготовление к постановке «Лоэнгрина» на веймаровской сцене».

Лист опять помог осуществлению Вагнеровых мыслей делом и словом.

Помог делом — преодолевая чрезвычайные препятствия к постановке весьма трудной и многосложной оперы на небольшом, небогатом веймарском театре, геройски

противоборствуя тупости и закоснелости в исполнителях, в интендантах и в публике, вынося на плечах своих, как капельмейстер, всю громадную ответственность в исполнении такого создания, где каждое слово, каждая нота — мысль и характер; помог словом — в том отношении, что подготовил успех «Лоэнгрина», разъяснил понятия для публики новые, установил настоящую точку зрения на Вагнерову гениальность отдельной, мастерски написанной брошюрой («Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner»). Итак, первое представление «Лоэнгрина» совершилось в Веймаре 28 августа 1850 года, в день юбилея Гердера и открытия ему памятника. Успех опять, несмотря на сильное противодействие враждебных Вагнеру партий, был замечательный.

Лист — в постоянном своем стремлении к тому, чего требует польза искусства, несмотря ни на какие в свете преграды, ни на какие толки глупцов и завистников — поставил в Веймаре «Геновеву» Шумана, которая почти упала в Лейпциге при первых своих представлениях.

Лист же воскресил для друга своего Берлиоза в высшей степени замечательную, во многом «гениальную» оперу его «Бенвенуто Челлини», которую Париж не мог оценить, а интриги против Берлиоза постарались уронить совершенно.

Рихард Вагнер

Очерк жизни и произведений Вагнера

Вильгельм-Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 г. В Лейпциге. Отец Вагнера, мелкий чиновник при лейпцигской полиции, умер еще во время младенчества Рихарда. Мать вскоре вышла за другого, а именно за Лудвига Гейера, актера, живописца и автора нескольких комедий. Занятия Гейера потребовали переселения всей семьи в Дрезден.

По желанию отчима, Вагнер предназначался в живописцы, так как в детские годы выказывал много расположения к рисованию. Но едва техническое изучение этого искусства стало ему надоедать, как его отчим захворал и умер, и семилетний мальчик предоставлен был собственному развитию способностей, без определенного направления.

Когда отчим его лежал больной на смертном одре, маленький Рихард должен был ему сыграть на фортепиано две песенки, которым только что выучился, в том числе «Jungfernkranz» (свадебный женский хор) из только что появившегося тогда Веберова «Фрейшюца».

Особеного расположения к музыке Рихард тогда еще не чувствовал.

На девятом году он поступил в школу (Dresdener Kreuzschule). Надо было учиться. О музыке он еще и не думал. Две сестры его хорошо учились играть на фортепиано. Он прислушивался к их игре, но сам еще не начинал учиться.

Из всей слышанной им музыки, больше всего ему понравился «Фрейшюц».

На Вебера, которого он часто встречал на улице, он смотрел не иначе как с благоговением (а если б кто-нибудь тогда сказал Вагнеру, что он будет Веберовым наследником и во внешнем положении своем, как и дрезденский

капельмейстер, и в своих творениях, так близко родственных музе Вебера!).

Домашний учитель, с которым маленький Вагнер занимался переводами из Корнелия Непота, стал, наконец, давать ему уроки и на фортепиано. Тотчас после самых первоначальных экзерсисов, выучил он сам, потихоньку от учителя, и наизусть, увертюру «Фрейщюца».

Учитель узнал об этом и объявил, что из Вагнера никогда ничего путного не выйдет.

«И прав был учитель», говорил Вагнер впоследствии. «Я, точно, никогда не выучился играть на фортепиано».

(Т. е. добавить надо, — в смысле пианиста, в смысле какой-нибудь «виртуозности». Вагнер между тем весьма порядочно играет на фортепиано, как почти все музыкальные авторы).

С этих пор, однако, со времени фрейшюцовой увертюры, маленький Вагнер играл много для себя, и все оперную музыку, и все самым отчаянным «doigté».

Ни одного пассажа он не мог делать чисто и получил особенную ненависть к гаммам. Из Моцарта он любил только «Волшебную флейту». «Дон-Жуан» не нравился ему, особенно за итальянский текст.

Музыкальные занятия, однако, были для Рихарда делом посторонним. Главное дело были: греческий язык, латинский, мифология и древняя история.

Но Вагнер находил время и стихи писать. Умер один из его соучеников, и учителя назначили маленький конкурс для сочинения стихов на смерть этого мальчика; лучшие стихи предназначались в печать. Напечатано было стихотворение Вагнера. Ему было тогда одиннадцать лет. После такого успеха, его стала преследовать мысль: сделаться поэтом. Он набросал планы нескольких трагедий по образцу пьес Апеля. Между тем в школе он отличался по литературе.

Еще в третьем классе перевел он двенадцать песен «Одиссеи». Потом он вдруг, и очень скоро, выучился по-английски, с единственной целью: узнать Шекспира в оригинале. Он перевел стихами монолог Ромео. С этих, столь юных лет, Шекспир сделался его идеалом и вечным образцом для поэтических его стремлений. Он занялся планом большой трагедии, в которой соединялись главные черты сюжетов «Гамлета» и «Лира». Двадцать четыре человека умирали на сцене в продолжение пьесы, так что в последнем действии автору надо было прибегнуть к выходцам из царства теней, а то бы недостало действующих лиц. Трагедия эта занимала его целых два года.

Переехав, между тем, по семейным обстоятельствам, в Лейпциг, он поступил в тамошнюю «Nicolaischule». Здесь его поместили в третий класс, тогда как в Дрездене он уже был во втором. Огорченный несправедливостью, он потерял любовь к филологическим и другим учебным занятиям; сделался небрежен по классным наукам и работал только над своей трагедией. Пока он ее кончал, случай привел его услышать Бетховенову музыку к «Эгмонту». Гений Бетховена подействовал на Вагнера могущественно еще раньше — в лейпцигских концертах «Gewandhaus'а». Но музыка в драме Гёте так его воодушевила, что он не иначе хотел пустить в свет и свою трагедию, как с музыкой в таком же роде. Для этого он решился написать музыку сам; но еще не имея никаких понятий о технике музыкального сочинения, принялся за изучение генерал-баса по книге Ложье (Logier).

Теория, однако, не давалась так скоро: трудности раздражали Вагнера и еще сильнее притягивали его к искусству. Он решился быть музыкантом. Между тем семья Вагнера проведала о его трагедии и поняла, для чего он стал пренебрегать классными занятиями. Его со слезами убеждали сделаться опять исправным учеником. В таких

обстоятельствах, Вагнер скрывал свою новую страсть — к музыкальному сочинению; тихонько от всех написал сонату, квартет и одну арию. Когда и об этом, наконец, узнали в семье, Вагнер не избегнул упреков в легкомыслии, почти сумасбродстве за то, что принялся сочинять музыку, нисколько не учившись порядочно этому делу и нисколько не владея никаким инструментом.

Вагнеру тогда было шестнадцать лет; — чтение Гофмана настроило его на мечтательность и мистицизм. Днем и ночью, в полусне, ему чудились музыкальные призраки, которые объяснили ему тайны гармонии. Когда он стал пользоваться настоящими уроками в этом деле от одного хорошего музыканта, с ним опять трудно было ладить. Семейству было до крайности неприятно, что Рихард и в этом учении стал небрежен и не хотел ничего узнать «по порядку и как следует».

Он скоро совсем бросил ученье музыке, продолжая сочинять увертюры для большого оркестра. Одна из них с очень курьезной выходкой литавр, беспрестанно повторяемою, была однажды исполнена в лейпцигском театре и — рассмешила слушателей.

Под впечатлением пасторальной симфонии, молодой Вагнер задумал писать пастушескую пьесу в роде Гётевой «Прихоти влюбленных» (Laune der Verliebten).

Парижская июльская революция, отозвавшаяся в целой Европе, застала Вагнера на 18-м году и произвела на него сильное впечатление, но влияния на артистическую его деятельность не имела. Он спокойно продолжал писать сонаты, увертюры, симфонии и отклонил от себя сочинение оперы на предложенный ему сюжет: «Косцюшко».

Вскоре после этого, Вагнер поступил в университет, чтобы слушать философию и эстетику. Обычный для германских студентов разгул жизни, на время, отвлек Вагнера от музыкальных трудов, но вскоре он почувствовал необ-

ходимость изучить музыкальное искусство как можно серьезнее. По счастливому случаю, он нашел для себя руководителя, в каком именно нуждался, в лице кантора лейпцигской «Thomasschule», Теодоре Вейнлинге. С ним Вагнер пристально занялся контрапунктом и скоро усвоил себе все трудности этой стороны музыкальных знаний. К этому времени принадлежит написанная Вагнером соната, в очень скромном и простом характере.

В этом же году Вагнер написал увертюру, исполненную с успехом в одном из концертов Gewandhaus’a.

Вслед затем Вагнер испытал свои силы над целою симфонией. С готовою партитурой он отправился в Вену, чтоб узнать этот пресловутый своею музыкальностью город. Но в Вене тогда он везде слышал только «Цампу» и Штраусовы попурри из «Цампы». На возвратном пути Вагнер прожил некоторое время в Праге, где познакомился с Дионисием Вебером и знаменитым Томашеком. Вебер, управляя тогда консерваторией, заставил учеников ее исполнить многие сочинения Вагнера, в том числе и симфонию. Там же, в Праге, Вагнер написал либретто одной оперы с сюжетом довольно диким (это была первая его попытка в оперном роде и на собственный текст). Возвратясь в Лейпциг, сочинил первый номер оперы, большой секстет, который заслужил одобрение наставника Вагнерова в контрапункте, Вейнлинга. Но сюжет оперы сильно не нравился сестре Вагнера: молодой автор вскоре истребил и либретто и начатую партитуру.

В январе 1833 года симфония его была исполнена с успехом в концерте (Gewandhaus'a). Весь 1833 год (свой двадцатый) Вагнер провел в Вюрцбурге, с братом, который, как опытный певец (отец знаменитой впоследствии певицы Иоганны Вагнер), был ему полезен советами. В этом году Вагнер написал трехактную оперу «Волшебницы» (die Feen), на сюжет одной сказки Гоцци. Либретто он себе

сочинил просто, как текст мистико-романтической оперы в тогдашнем вкусе, чтобы на него можно было написать музыку вроде Вебера и Маршнера. Содержание сказки, кроме удобности своей для оперы, привлекло симпатию Вагнера и с психологической стороны.

Фея, из любви к смертному, отказывается от своего бессмертия; но для того, чтоб превратиться в женщину, должна перенести испытание. Она должна явиться своему возлюбленному в злом и жестоком виде, чтоб он и тогда не отвергнул ее. В сказке, фея превращается в змею; возлюбленный целует фею, даже в этом неприязненном образе, и приобретает ее себе в супруги.

Вагнер переделал развязку так, что фея, превращенная в камень, высвобождается из своего заколдования — чрез страстное пение своего возлюбленного, а сам возлюбленный, за это, по повелению царя волшебниц, переселяется в их бессмертное царство.

В таком сюжете есть зернышко будущего вагнеровского развития.

В morceaux d'ensemble этой оперы вышло много удачного, особенно в финале второго действия. В концертах, в Вюрцбурге, отрывки оперы очень понравились.

Окрыленный успехом и блистательными надеждами, молодой артист, в начале 1834 года, возвратился в Лейпциг и предложил свою оперу дирекции тамошнего театра. Прямого недоброжелательства Вагнер в этом деле не встретил, но исполнение оперы было отложено в долгий ящик.

Между тем Вагнер услышал на лейпцигской сцене знаменитую певицу Шредер-Девриент, в опере Беллини: «Монтекки и Капулетти». Вагнер был изумлен: как при столько слабой, ничтожной музыке, великая артистка сумела придать такое громадное значение роли и партии Ромео!

«Каждая встреча с этою женщиной в моей жизни — прибавляет сам Вагнер — действовала на меня электриче-

ски; долго, даже теперь (писано в 1852 году), я ее мысленно видел и слышал всякий раз, когда чувствовал стремление к воплощению художественных образов». Она для Вагнера — как он сам любит повторять — была главнейшей учительницей в музыкальной декламации, этой важнейшей основе драматической музыки.

Слушая Шредер-Девриент в первые раза, Вагнер стал несколько колебаться в выборе средств, которые ведут к порицательному успеху на оперной сцене. Нисколько не симпатизируя плоским и приторным итальянизмам Беллини, молодой художник понял, однако, что очень возможно в опере и совсем другое направление, теплее, искреннее, нежели добросовестно выработанное, но иногда вовсе не жизненное стремление немецких музыкантов.

Вагнеру минул двадцать один год; он жадно шел навстречу жизни и всем ее радостям.

Произведения Гейне и все направление «юной Германии» сообщили мыслям Вагнера свой тревожный пульс. Отвлеченности мистицизма в душе его должны были уступить направлению чувственному. Красота, блеск остроумия, пылкость увлечения — вот что мелькало в идеале его и брало перевес над туманными германскими мечтаниями. Согласно с этим, он стал больше и больше симпатизировать музыке французской и итальянской. Плодом всех этих новых впечатлений, этой внутренней борьбы, было новое художественное произведение.

На водах в Богемии Вагнер набросал план оперы: «Запрет любви» («Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo»). Сюжетом послужила пьеса Шекспира «Measure for measure», «Анджело» нашего Пушкина. Целомудренно-энергический характер монахини Изабеллы пленил и сильно воодушевил Вагнера; но, стремясь к кипучей жизни на сцене и к пылу чувственности, он распланировал сюжет несколько иначе против оригинала и в духе модного

в 30-х годах направления. Узел драмы у Шекспира развязывается официальным возвращением дюка, скрывавшегося до того времени инкогнито и проведавшего всю историю. Решение герцога и есть «мера за меру». Вагнер устранил участие герцога в развязке. Он кончает пьесу — революцией во время карнавала. Место действия перенесено в столицу Сицилии, для бо́льшего разгара южных страстей.

Музыка этой оперы была отражением новейшего стиля французских опер, отчасти (с мелодической стороны) опер итальянских, которые чрез пение Шредер-Девриент сильно подействовали на впечатлительную натуру Вагнера.

Примирение этих начал с принципами немецкой оперы совершилось в Вагнере позже.

«Первоначальная художественная воля — замечает сам Вагнер — не иначе проявляется как удовлетворение невольного стремления подражать тому, что́ всего сильнее на нас подействовало».

Резкий контраст между прежним, мечтательным, религиозно-романтическим настроением Вагнера и пылко-чувственным, весело-искрящимся, которое господствует во второй его оперной попытке, оставил глубокие следы в его душе вообще и отразился в его творчестве и впоследствии.

Летом 1834 года Вагнер получил место «музикдиректора» (помощника капельмейстера) при магдебургском театре. Практическое применение музыкальных знаний в обязанности дирижера удалось Вагнеру вполне и очень скоро. Жизнь закулисная, приятельские отношения с певцами и певицами были ему в то время совсем по душе. «Разучивание и дирижировка легких на ходу французских модных опер» — говорит сам Вагнер — «доставляли мне истинную, детски-наивную радость, когда по моему мановению, справа и слева капельмейстерского пюпитра, возникала вся эта блестящая и веселая жизнь звуков».

В одном концерте он исполнил свою увертюру к «Волшебницам»; она очень понравилась. Но Вагнер потерял уже всякую симпатию к первому своему опыту в оперном роде и навсегда перестал заботиться об этом произведении.

Зимою 1835–36 года была кончена вторая его опера, — за несколько дней до того, что вся труппа магдебургского театра должна была разойтись. Оставалось только 12 дней на разучивание и на репетиции. Вагнер настаивал на представлении оперы с упрямством невероятным. Но эта энергия ни к чему не послужила: певцы не успели хорошенько выучить свои партии и блуждали по сцене будто во сне.

Исполнение «Запрета любви», совершенно неудавшееся при таких, самых неблагоприятных обстоятельствах, конечно, огорчило Вагнера; но и эта неудача, при тогдашнем его легкомысленном настроении, не могла сделать на него особенного впечатления.

Вагнер в это время вел жизнь довольно-беспутную; вскоре долги, нищета начали его сильно преследовать. Он решился выпутаться из бедствий каким-нибудь смелым шагом.

Сперва, с партитурой «Запрета», отправился в Берлин. Без всяких связей, в столице Пруссии, без малейшего покровительства, прямо предложил свою оперу дирекции. Его приняли ласково, обещали, но так при обещаниях и оставили.

В самом бедственном положении уехал он из Берлина в Кенигсберг хлопотать о месте «музикдиректора» при тамошнем театре чего, после многих трудов, и добился.

Там, в Кенигсберге, суждено было Вагнеру влюбиться и жениться (на 24-м году) в самых крайних обстоятельствах. Год, проведенный им в Кенигсберге (1836), почти пропал для искусства. Он там написал только увертюру на английскую национальную песню: «Rule Britannia».

Тяжкий гнет безденежья и всех возможных стеснений в жизни побуждал Вагнера употребить все силы, чтобы

поскорее выбраться на простор. Для этого ему прежде всего казалось необходимым бросить мелкоту немецких провинциальных театров и явиться на широком артистическом поприще, во всемирной столице, в Париже.

Случайно попался Вагнеру в руки в это время роман Кенига «Die hohe Braut». По обыкновению, все, что он читал, обсуживалось им только с той стороны — годится ли это в оперный сюжет? При чтении этого романа, в голове Вагнера тотчас сложилась опера в пяти действиях для Парижа. Не думая долго, он написал полный проект оперы, сцена за сценой, и отправил эту работу в Париж, прямо к Скрибу, с просьбою сделать либретто для парижской оперы и предоставить ему, Вагнеру, сочинение музыки. Из этого, конечно, ничего не вышло. Скриб даже не ответил на письмо.

Но стремление начать что-нибудь серьезное, большое по искусству, росло в Вагнере, даже без применения к практической цели.

В таком настроении, он был сильно воодушевлен чтением Бульверова романа «Риэндзи» (летом 1837 г. В Дрездене). Историко-политическое событие, симпатическая личность «последнего из трибунов» — наконец, лирические моменты в этом событии (как оно рассказано Бульвером): «вестники мира», пасхальный призыв, гимны, сражения и победы, — все это, вместе взятое, в Вагнеровом воображении сложилось в большую оперу.

Но прежде нежели Вагнер приступил к исполнению задуманного плана, внешние обстоятельства отвлекли его от сочинения этого широко замышленного произведения.

Осенью 1837 г. Вагнер получил место капельмейстера в Риге, в новооткрытом тогда театре под дирекцией Голтея (Holtei). Там Вагнер нашел отличные средства для оперных представлений и с любовью принялся за свою должность. К операм, которыми дирижировал, он иногда прибавлял вновь им сочиненные, вставочные номера для солистов.

Сочинил также текст для небольшой комической оперы «Счастливая семья медведей», заимствовав смешной сюжет из сказок «Тысяча и одной ночи». Начал было писать и музыку этой оперы, но вдруг сам, с огорчением для себя, заметив, что собирается сочинить оперу «à la Auber», — бросил это намерение.

Ежедневное разучивание музыки Обера, Адана, Беллини скоро произвело в Вагнере реакцию против «легкого» направления музыки, которому он одно время очень симпатизировал и почти подчинился.

Совершенная неспособность немецкой провинциальной публики оценивать достоинство *новых* произведений, еще не имеющих готовой славы, более и более утверждала Вагнера в мысли, что он должен работать для большой столичной сцены. Но с этим вместе представлялись ему довольно ясно и все трудности для осуществления такого предприятия. Между тем и братанье с актерами, беспутная жизнь закулисных героев скоро ему опротивели, — он делался более и более нелюдимым.

В таком настроении приступил он к исполнению своего намерения: из сюжета «Риэндзи» сделать большую, трагическую, пятиактную оперу. Самый план оперы не позволял и думать о маленькой провинциальной сцене.

Сюжет, как сказано, воодушевлял Вагнера, но он сам признается, что имел в виду «идеалом» *только* пышность, блеск и великолепие большой оперы, в роде Спонтини и Мейербера. Все честолюбие Вагнера в этом случае клонилось к тому, чтоб сравняться с лучшим, что есть в этом роде, и если можно — более широким замыслом, более богатым применением средств, перещеголять то, что уже бывало на оперной сцене. Хотя Вагнер не допускал при сочинении этой оперы ничего, что бы не было в естественной, органической зависимости от *сюжета*, но самая мысль «написать большую оперу со всеми требованиями

этого рода» была призмой, сквозь которую Вагнер смотрел и на самый сюжет в его целом и в его развитии.

Таким образом, само собой, Вагнеру представились «пять актов» с пятью блестящими финалами, — дуэты и терцеты, где они свободно вызывались действием; явились хоры и маршы, явилась сцена праздника, а затем и балет, не лишний дивертисмент (как часто в операх) и мимическое представление истории Лукреции с Тарквинием, представление, устроенное трибуном Риэндзи с политической целью.

Летом 1838 г. Вагнер написал текст оперы, еще не обращая никакого особенного внимания на стихи либретто, требуя только, чтоб этот текст был не тривиален и удобно ложился под музыку. (Между тем и либретто «Риэндзи» вышло уже значительно лучшим из всех существовавших до того времени оперных текстов). В это же время он, с необыкновенною любовью к делу, разучивал с певцами рижской труппы оперу Мегюля: «Иосиф».

В сочинении своей оперы, которая его очень занимала, он не держался никакого заранее принятого образца; старался только выразить как можно вернее драматические положения, а в мелодических формах, близко придерживаясь французско-итальянского стиля Спонтини, старался избегнуть плоскости и всего изношенного. С полным одушевлением он проработал осень и зиму, так что ранней весной 1839 г. у него уже были готовы два первые акта «Риэндзи».

В это время кончился срок его контракта с рижским директором театра, но, по некоторым обстоятельствам, Вагнеру нельзя было больше оставаться в Риге. Еще за два года перед тем он лелеял мысль ехать в Париж; теперь, летом 1839 г., мысль эта мучила его постоянно, и, не имея ни души знакомой в «новом Вавилоне», не имея никаких надежд, ни сколько-нибудь порядочных средств даже для путешествия,

он решился пуститься в долгий путь, убедив к этому и жену. Они сели на корабль, который обязался доставить их в Лондон. Плавание продолжалось три недели с половиной и было обильно неудачами. Три раза преследовала их сильная буря, и однажды они были даже заброшены к норвежским берегам. Переезд сквозь шкеры произвел сильное впечатление на Вагнера. Ему, во время вояжа, постоянно грезилась старинная легенда «о летучем голландце, или моряке-скитальце» («Der Fliegende Holländer»), которую он еще в первое время пребывания своего в Риге прочитал в рассказе Гейне («Salon»). Вот главные черты рассказа.

Голландское судно, огибая мыс Доброй Надежды в отдаленные, полумифические времена, задержано было долгой бурей. Матросы заклинали капитана вернуться, но разгневанный капитан произнес: «Пусть лучше я останусь навеки веков на море, но уж не вернусь». В наказание за басфему, этот капитан осужден безотрадно блуждать по морям до самого Страшного суда и приносить гибель встречным кораблям.

Но ангел милосердия поведал несчастному, что чрез каждые семь лет он может выходить на берег и искать себе жену. Если избранная им женщина будет неверна, и она тоже осуждена будет на вечную погибель; если же захочет любить его так, что хоть бы умереть за него, тогда эта верность смоет вину его; он будет помилован и спасен. Молодая норвежская девушка, зная из народного поверья о таком приговоре, тяготеющим над капитаном, с самой ранней юности чувствовала сострадание к отверженному моряку, — привязалась к нему душой. Когда моряк-скиталец высаживается на норвежский берег искать себе невесту, эта девушка узнает его и клянется любить его. Но преследуемый судьбой моряк, из любви и благодарности за такое самоотвержение, боится, чтобы девушка не сделалась невольно клятвопреступницей и не погубила тем

души своей, отказывается от своего счастья и отплывает один. Девушка, видя это, кидается за ним в море. В ту же минуту — помилование отверженного совершается. Он вместе с кораблем своим исчезает в волнах.

Сделав на Вагнера сильное впечатление при чтении, этот высокопоэтический рассказ, подтвержденный моряками, как народное предание, получил жизнь в душе Вагнеровой. Бури, волны, норвежский берег, возня штурманов и матросов в действительности, придали этой морской легенде оригинальную физиономию и живые краски. И только гораздо позже этот самый сюжет вызвал из Вагнеровой фантазии художественное произведение.

Для того, чтоб отдохнуть от своих Улиссовых бедствий, Вагнер провел неделю в Лондоне. Его там ничто не занимало, кроме самого города и парламентов. Театров он не посетил вовсе. Потом он оставался с месяц в городке Boulogne-sur-mer. Там в первый раз увидел Мейербера, познакомился с ним и показал ему два готовые акта своего «Риэндзи». Мейербер, всегда очень вежливый со всеми, обещал Вагнеру свое покровительство в Париже.

Почти без денег, зато с великолепными надеждами, прибыл Вагнер в Париж. Решительное отсутствие знакомства заставило его рассчитывать на содействие единственно Мейербера. Но, как нарочно, Мейербер в это время заезжал в Париж на самое короткое время, а письменные рекомендации, как сам он говорил, могли быть слишком мало полезны для молодого иностранного художника.

Прежде всего Вагнер вошел в сношение с театром «de la Renaissance», где давались и драмы и оперы. Опера «La novice de Palerme», содержанием и музыкой, совершенно подходила под характер репертуара этой сцены. Покровительство Мейербера имело такой результат для Вагнера, что один из плодовитейших писателей театральных, Дюмерсан, взялся за перевод либретто Вагнеро-

вой оперы. Три номера из нее были переведены весьма удачно, так, что музыка казалась будто написанной на французский текст. Характер оперы, близкий к французскому стилю, заставлял надеяться на большой успех, — но вдруг театр «de la Renaissance» обанкротился, и все труды и хлопоты Вагнера пропали понапрасну.

Чтобы, чрез певцов, получить некоторый доступ в парижские гостиные и сделать свое композиторское имя известным, Вагнер написал несколько романсов на французские тексты, в том числе на «Двух гренадеров» Гейне, Но все эти пьески показались парижским дилетантам чересчур угловатыми и трудными, почти неисполнимыми. В духе злобы и начинающегося презрения к окружающей его сфере, Вагнер быстро задумал и написал большую пьесу для оркестра, которую назвал увертюрой к «Фаусту» Гёте («Eine Faust-Ouverture»), хотя это было только первым аллегро из симфонии на сюжет «Фауста».

Текстом, поэтической задачей этой увертюры служит нисколько не вся первая часть Гётевой трагедии. Характера Гретхен, внешне-драматической борьбы, как в сценах драмы, от первого знакомства Фауста с Маргаритой до сцены в тюрьме, пластических картин жизни, в роде сцены в ауэрбаховском погребке, или шабаша ведьм на Блоксберге, напрасно бы стали искать в этой фантазии для оркестра. Она вся имеет характер ч и с т о - п с и х и ч е с к и й, вся построена на внутреннем разладе Фауста с самим собой, высказанном в стихах из второго разговора Фауста с Мефистофелем:

Der Gott der mir im Busen wohnt
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach aussen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod ervünscht, das Leben mir verhasst.

Эти стихи напечатаны на заглавном листе партитуры (несколько измененной автором против первобытного вида, и изданной в 1855 году). Такая картина внутреннего психического настроения, в своем глубоком пафосе имеет общее с бетховенскими задачами в увертюре к «Кориолану» и в первой части девятой симфонии. С девятой симфонией есть сходство даже и в тоне (D-moll) и в характере самой музыки. Надобно заметить, что Вагнер именно в то время тщательно изучал девятую симфонию и списал для себя всю ее оркестровую партитуру. Каждая подробность партитуры осталась в памяти Вагнера так твердо, что после, через шесть лет (в 1846 году) в Дрездене, он всеми пробами этой симфонии дирижировал на память, не заглядывая в ноты.

При совершенной неудаче всех стремлений к широкой художественной деятельности в чужом городе, столько далек от истинной музыкальности, как Париж, Вагнер из крайней бедности принужден был писать музыку для одного из водевильных театров, но и в этом ему помешало «соперничество» людей более его ловких в практической жизни. Чтоб не умереть с голоду, Вагнер — автор нескольких опер, симфоний и увертюр — должен был прибегнуть к аранжировке за ничтожную плату «любимых» оперных мотивов для рожка с клапанами (cornet à pistons — любимейший музыкальный инструмент парижан). Время, которое оставалось у него свободным от этой поденной работы, он посвящал на продолжение своей оперы «Риэндзи», нимало не помышляя уже о французском ее переводе, что представило бы слишком много затруднений, — но рассчитывая на какой-нибудь из больших германских театров. Так, в довольно скорое время, были окончены остальные три акта «Риэндзи» (1840 г.) и партитура отправлена в Дрезден.

Озлобление на окружающие его обстоятельства привело Вагнера к открытому бою — в мыслях — со всем ар-

тистическим бытом нашего времени и с положением артистов в отношении публики. Такое враждебное против общества настроение сделало Вагнера литератором. Редактор «Gazette Musicale» поручил ему, вместе с аранжировкой «любимых мотивов», писать за маленький гонорар и статейки для журнала.

«Для редактора обе работы были равны, — прибавляет Вагнер, — но для меня это было иначе. В одном труде я видел для себя унижение; другой представился мне средством отомстить за это унизительное чувство, излить свою желчь — в ирониях и сарказмах. После нескольких общих статей по музыке, я написал род повести (Kunstnovelle), под заглавием «Un pélérinage vers Beethoven», потом в связи с этой другую — «La fin d'un musicien à Paris» («Revue et gazette musicale», 1840). В этой я представил, с подмесью вымысла и с юмористической стороны, собственные мои обстоятельства — доведя моего героя *до смерти с голоду* — чего в действительности я избегнул только благодаря случаю. Всякая строчка этой повести была горячим протестом, *воплем* против современного положения артистов. Мне говорили, что эта повесть довольно *позабавила* парижан. В кругу друзей, между которыми я отводил душу по вечерам, я сознавался, что покончил с Парижем, и что молодой музыкант, прибывший туда с теплыми верованиями и надеждами, действительно во мне — умер».

Спасению из безвыходного отчаяния Вагнер был одолжен — как он сам говорит — одной музыке, т. е. творческому музыкальному искусству.

Музыка была его ангелом-хранителем, дав ему силу к борьбе с тяжкими обстоятельствами и внушив ему мысль именно теперь, в страдальческом настроении духа, приняться за сюжет морской легенды («Der Fliegende Holländer»), которой впечатление было на время изглажено в Вагнере парижской жизнью. Реакция против общества заставила

Вагнера более углубиться в себя и вызвала, еще в первый раз в его жизни, истинно-художественную оперную деятельность, т. е. художественный организм, родившийся из полного погружения в психически-плодотворное существование.

В первый раз на поприще Вагнеровом явилось призвание к творчеству из души, из ее внутренних потребностей, а не вследствие внешних соображений (желание писать оперу в таком или таком стиле и т. д.).

В легенде о моряке-скитальце, Вагнер нашел мифическое осуществление глубокого душевного стремления, присущего человеку вообще, — стремления к успокоению от треволнений житейских.

«В веселом мире древних эллинов» — говорит Вагнер — «встречаем мы эту черту, воплощенную в странствованиях Улисса, в его стремлении к родине, к дому, к домашнему очагу, к жене».

В христианстве, где земная родина, только временная, принесена в жертву вечной, небесной, та же черта осуществилась в легенде о Вечном жиде, этом вечном скитальце без цели и без радости, без надежды на успокоение на земле, и оттого с вечною жаждою смерти.

При конце средних веков в жизни народов явился новый момент: стремление к открытиям земель чрез кругосветные плавания.

Пройдя чрез христианство и пропитавшись эпохой всемирно-исторических путешествий, миф Одиссея слился в народных преданиях с мифом Вечного жида и произвел замечательную морскую легенду.

Голландский мореход, вследствие небесного суда, предан во власть демону бурь и волнений навеки веков. Он ищет себе конца — смерти как Агасфер, и точно так же ее не находит.

Но моряку-скитальцу предстоит спасение — в женщине, которая жертвует ему собой из любви. Такая же-

на — уже не просто представительница домашнего очага — Улиссова Пенелопа, а женщина вообще, женщина вожделенная, предчувствуемая, бесконечно-женственная женщина».

До сих пор Вагнер только писал сам себе стихотворные тексты для опер, — теперь он стал поэтом, — и шаг этот совершился не рассудочно, нисколько не чрез рефлексию — Вагнер был преисполнен одного душевного настроения, — чувствовал непреодолимое стремление высказаться, воплотить это настроение в художественном организме; идеал его на этот раз уже мог воплотиться только в новых формах, на оперной сцене небывалых. Все принятое рутинное, условное отпало само собой, осталось то, что необходимо вызывалось содержанием, его органической мыслью.

Еще прежде совершенного отброшения идеи работать для парижской оперной сцены, Вагнер сделал сценариум оперы на сюжет «Моряка-скитальца» и передал этот проект директору Grand Opéra, Леону Пилье (Piliet), с которым познакомился через Мейербера. Результат вышел тогда такой, что Пилье, которому сюжет очень понравился, стал просить Вагнера отступиться от этого проекта, за деньги, в пользу какого-то французского музыканта, которому директор оперы обещал в скором времени хорошее либретто.

Вагнер, конечно, не согласился, и дело затянулось. Зиму 1840–1841 г. Вагнер провел в жестокой крайности, так что должен был совершенно отказаться от музыкальных занятий, не имея чем платить за наем фортепиано.

Весною 1841 г. Вагнер узнал, что его проект передан уже французскому стиходею Полю Фуше (Fouché). Зная наперед, что под каким-нибудь предлогом французы воспользуются его планом и без права на то, — Вагнер оставил проект в руках Пилье, поспешил вытребовать свои «отступные», но тем скорее принялся за сочинение этого либретто немецкими стихами, потом тотчас же начал и музыку.

Перерыв всех музыкальных занятий в продолжение трех четвертей года требовал, чтобы Вагнер, прежде всего, опять ввел себя в музыкальную атмосферу. Он наивно рассказывает сам, что, наняв кое-как фортепиано, боялся подойти к нему, боялся удостоверить себя, что, быть может, перестал (!) быть музыкантом.

По счастью, так не случилось. Он начал с песни матросов, потом сочинил песню норвежских девушек за самопрялками, — воображение разгорелось, работа пошла живо, быстро, и в течение семи недель вся опера (в трех актах) была готова.

Вагнер всегда был далек от сочинения оперы по какому-нибудь «рецепту». Но, как мы видели, в «Риэндзи» своем он все-таки еще заботился о большой блестящей опере, по стопам Спонтини и Мейербера. В «Моряке-скитальце», напротив, у него была только одна руководящая мысль: передать музыкальной драмой, воплотить на сцене, в действии, словах и музыке психическое содержание этой легенды, которая захватила всю его душу.

Из такого глубочайшего проникновения содержанием, мимо всех прочих соображений, формы родились сами собою. Еще без всякой рефлективной мысли о реформе на оперном поприще, вышло произведение, на оперной сцене небывалое.

Вагнер сам называет эту свою, чрезвычайно малосложную оперу — одраматизированной балладой, и делает замечательное сознание, что музыка оперы, в главных ее частях, состоит из одного ее номера — из баллады, которую поет героиня пьесы, норвежская девушка Зента.

По окончании этого вдохновенного и быстро исполняемого труда, наступили, между тем, для Вагнера новые бедствия практической жизни. Целых два месяца он не мог приняться писать увертюру к своей новой опере, хотя увертюра эта уже совсем сложилась в его голове. Не было вре-

мени, потому что для насущного хлеба он должен был делать дюжинные фортепианные аранжировки из опер Галеви.

«Но я исполнял это уже без внутренней горечи», пишет Вагнер. «Во мне жила гордая самоуверенность. Я стал больше понимать сам себя и, довольный судьбой, переписывался с родными и друзьями, Мне писали из Дрездена о приготовлениях к постановке «Риэндзи», из Берлина (после отказа лейпцигского и мюнхенского театров) я получил известие, что дирекция оперы готова принять моего «Голландца». Мысленно я был уже на родине».

В это время попала в руки Вагнера народная немецкая повесть о Тангейзере. Еще гораздо прежде он знал эту поэтическую средневековую легенду из рассказа Людвига Тика, но сильного впечатления тогда на душу Вагнера этот рассказ не производил, весьма вероятно потому, что Тик во многом исказил первобытную простоту легенды и придал ей не столько глубокий характер.

Вот сущность эйзенахского предания, которое овладело Вагнеровою фантазией и скоро воплотилось в художественном произведении. Рыцарь-певец, из времен знаменитых миннезингеров и родом из земли Франков, именем Тангейзер (Tannhäuser), в одном из своих странствований по Тюрингии, проходил сумерками близ горы Герзельбург между Эйзенахом и Вартбургом, жилищем тюрингских ландграфов. На пороге темного грота, который вел в глубину подгорных пещер, стояла очаровательная красавица; из глубины подземного волшебного царства неслись сладкие песни. Соблазнительный призыв красавицы и упоительные звуки увлекли рыцаря-поэта. Он целый год оставался в подземных чертогах языческой богини Венеры (превращенной в чертовку — аскетическими понятиями средневековых христиан — Frau Venus, eine Teufelinn); но через год Тангейзер стал стремиться опять на свет Божий; в душу его запало раскаяние: он пожелал молитвами искупить свое греховное

заблуждение. Фрау Венус всеми чарами любви, мольбами и просьбами старалась удержать любимого рыцаря в своих владениях, но он не покорился этим просьбам и, призывая себе на помощь благодать небесную, вырвался из объятий адской богини. Покаяние привело его в Рим. Здесь принес он свою повинную папе Урбану и в горьких слезах молил об отпущении греха. Разгневанный папа ответил так: «скорее вот этот сухой пастырский жезл в моей руке снова зазеленеет свежими листьями, нежели ты получишь от церкви прощение». Тогда отверженный Тангейзер, погибший для неба и для земли, исхода своему отчаянию ищет опять в сладострастном упоении царства Венеры, идет опять к Герзельбургу и оттуда уже не возвращается. Между тем, на третий день после проклятия, вымолвленного папою, свершилось чудо: его пастырский жезл зазеленел молодыми листьями. Папа разослал гонцов во все края света отыскать Тангейзера, чтобы объявить ему о чуде, совершившемся в знак его помилования небом, но Тангейзера уже нигде не нашли.

Этот миф, исполненный поэзии и глубокого психического смысла, в народном же рассказе состоит в некоторой связи с другим, более историческим, преданием о состязании миннезингеров в Вартбурге (той самой крепости близ Эйзенаха, где четырьмя веками позже содержался в заточении Лютер).

И это предание о борьбе певцов при дворе покровителя искусств, ландграфа Германа, о состязании на стихотворной арене между Вальтером фон-дер-Фогель-Вейде, Вольфрамом фон-Эшенбахом, Битеральфом, Гейнрихом Шрейбером, Гейнрихом фон-Офтердингеном, венгерским певцом Клингшором и другими миннезингерами, предание, живущее в памяти народной и расцвеченное подробностями в разнообразных рассказах, где встречается имя и Тангейзера, не было неизвестно Вагнеру, особенно из повести Гофмана («Der Sängerkrieg auf der Wartburg»); но

теперь личность Тангейзера слилась в его воображении с личностью побежденного на состязании, хотя правого на самом деле, Гейнриха фон Офтердингена.

Вагнер стал пристально изучать среднегерманскую народную поэму об этой «войне певцов»; и в той же народной книге нашел еще завлекательный предмет для музыкальной драмы в эпическом стихотворении Вольфрама фон-Эшенбаха «Лоэнгрин» (Lohengrin). Средневековые немецкие легенды, о которых Вагнер прежде едва помнил, в нынешнем настроении его духа и при стремлении на родину, пахнули на него благотворной свежестью, явились богатым родником для его творческой силы.

Почти в одно время с сюжетом «Тангейзера», Вагнер стал замышлять историческую музыкальную драму из последнего времени Гогенштауфенов, из германского элемента в связи с сарацинами, которые, при дворе императора Фридриха II, окружили германскую жизнь чисто-восточным характером. Главный интерес драмы сосредоточивался на сарацинской девушке с пылкой душой, с энергической волей, существом вдохновенным, вроде пророчицы. Она побуждает сына Фридрихова, Манфреда, утопавшего в неге и бездействии, к военным подвигам, и, как Дева Орлеанская, возводит его на престол. Манфред ее любит страстно, но она хранит какую-то тяжелую для него тайну.

Спасая жизнь Манфреда при одном на него нападении, сарацинка ранена и, умирая, признается Манфреду, что она ему родная сестра, незаконная дочь императора Фридриха. Манфред снова впадает в отчаяние.

Эта историко-поэтическая картина, из времен заката славы Гогенштауфенов, погибающего гибеллинского дома, представилась Вагнеру не без теплоты и блеска, но скоро померкла совершенно перед сюжетом «Тангейзера».

Характер Тангейзера несравненно многозначительнее характера принца Манфреда. В Тангейзере «гибелллинский»

дух всех времен принимает определенный, пластический, трогательный образ. Тангейзер, как поэт, артист, человек в вечных своих борениях, выхвачен прямо из жизни сердца, стало быть чисто-музыкален.

Колебание между сюжетом «Сарацинки» и сюжетом «Тангейзера» может служить доказательством, что Вагнер и при выборе предметов для своих музыкальных драм, поступал вовсе не «рефлективно», а просто по впечатлениям своей богато-одаренной поэтической природы; что, проложив своим «Моряком-скитальцем» новую дорогу в искусстве, слив музыку с поэтическим содержанием теснее, нежели когда-либо до сих пор бывало на оперной сцене, Вагнер был почти готов опять возвратиться к стилю «Риэндзи», к пышным, блестящим историческим картинам, по требованию опер во вкусе Спонтини и Мейербера. Только внутренний смысл «Тангейзера», глубоко охвативший душу Вагнера, заставил его с железной логикой держаться своего нового, строжайше драматического направления, провести последовательно дальше то полнейшее высвобождение оперы от рутинного хлама, что уже с успехом начато в «Моряке-скитальце».

Вагнер в 1842 году (29-ти лет) оставил, наконец, Париж, в котором провел почти три года тяжелой борьбы с нищетой.

Прямой путь на Дрезден шел через долины Тюрингии, и Вагнер издали взглянул на горную крепость Вартбург, которая для него сделалась дорогой, как место действия замышляемой им оперы.

В Дрезден Вагнер приехал по приглашению, чтобы управлять приготовлениями к постановке на сцену «Риэндзи». Перед самым началом репетиций, Вагнер уехал еще на несколько дней в прелестные окрестности Дрездена — саксонскую Швейцарию. Там он написал полный «сценарий» Тангейзера.

Но от исполнения мыслей художник был на то время отвлечен постановкой прежней его оперы. Надо было многое поубавить, посократить, приспособить к средствам исполнителей. Средства эти были вообще богаты (сопрано — знаменитая Шредер-Девриент, тенор — знаменитый Тихачек, тогда еще оба в полном цвете сил). Вагнер был удовлетворен успешными пробами и так был расположен к практическим трудам, что при всех развлечениях и занятиях, еще нашел время обработать, для дрезденского капельмейстера Рейсигера, либретто в стихах на сюжет из Кенигова романа («Die hohe Braut»), сюжет которого, как мы видели, занимал самого Вагнера еще до поездки его в Париж. Высокоталантливый исполнитель роли самого Риэндзи, Тихачек, пылал энтузиазмом к Вагнеровой музыке, и такое горячее артистическое сочувствие не могло не действовать на Вагнера утешительно. Это было бальзамом для него, после всех парижских унижений. В 1842 году, осенью, наконец, опера «Риэндзи» была исполнена на дрезденской сцене с успехом блистательным, великолепным.

Замечательно, что многие сцены этой оперы, и сюжетом, и постановкой, и костюмом, близко родственны капитальным сценам Мейерберова «Профета» — а именно: сцене Иоанна Лейденского перед его воинством, в лагере; сцене коронования и последней сцене оперы. Иоанн Лейденский, так же, как Риэндзи, держит речи к народу, выступает во главе народа, то в панцире то в белом, священном облачении, и, так же, как Риэндзи, гибнет в пылающих развалинах своего дворца. Огромная, конечно, разница в том, что Риэндзи у Вагнера — герой, а Иоанн Лейденский — трус и обманщик. «Встречу в мыслях» касательно картинной стороны обеих опер, легко себе объяснить, если вспомним, что «Профет или Анабаптисты» еще едва начинал создаваться в голове Мейербера, когда он в Париже, в 1840 г., просматривал партитуру Вагнерова «Риэндзи», и потом, в 1842 г., видел эту оперу в Дрездене.

Вагнер, за несколько дней известный только в тесном музыкальном кругу Дрездена, без покровителей, без средств к жизни, почти без приюта, — сделался вдруг знаменитостью, стал окружен внимательностью, участием; вместе со славой явилась выгодная перемена в его практической жизни. Он получил место второго капельмейстера в придворной капелле саксонского короля (первым капельмейстером был известный своими сочинениями Рейсигер).

Вагнер тогда чувствовал уже в себе самом сильный разлад со всеми условиями современного музыкального быта, и потому внутренне не мог слишком радоваться своему новому назначению, но покорился воле обстоятельств и убеждениям близких друзей. Притом самолюбие его было сильно польщено, и на время он примирил в себе внутренние диссонансы.

Тотчас вслед за успехом «Риэндзи», дрезденская театральная дирекция захотела поставить на сцену и «Голландца». К январю 1843 года Вагнер успел разучить эту оперу с певцами. (В Берлине, как мы видели, было выражено соизволение на принятие этой оперы в дирекцию, но такая вежливость дальнейшего результата не имела). Вагнеру было в высокой степени интересно видеть, наконец, и эту свою «одраматизированную балладу» на сцене. Оттого он почти навязал главную роль (баритона) одному певцу, который сам чувствовал, что роль не по его силам.

Шредер-Девриент гениально осуществила роль Зенты.

Вообще и эта опера имела успех, но несравненно меньший, нежели «Риэндзи».

Публика ждала такого же блеска, такой самой пышности, как в «Риэндзи»; обманувшись в ожиданиях, приняла новую оперу гораздо холоднее. Так как одна только Шредер-Девриент, своим вдохновенным исполнением, спасла эту оперу от совершенного равнодушия публики и своею партией приблизила Вагнеровы стремления к сознанию

слушателей, то Вагнер возымел мысль писать оперу нарочно для Шредер-Девриент, и именно «Сарацинку». Но роль ей не понравилась, и набросанный Вагнером сценарий оперы остался втуне.

Вагнер сам рассказывает, что новое сближение его с великой артисткой, которая всегда производила на него могучее впечатление, не прошло без глубоких следов в его душе; но, намекая на волнения любви, не поясняет, однако же, в чем именно состояла трагическая сторона этого столкновения его с гениальной женщиной.

В Вагнере, вследствие именно этих обстоятельств, действовавших на него болезненно, явилось стремление к элементу высшему, лучшему, которого он не встречал в жизни, — к элементу девственному, недосягаемому и, между тем, преисполненному любви, имеющей в основе своей и чувственность.

Такое стремление всегда идет об руку с вожделением высвободиться из реального мира — умереть, чтоб слиться с другим, идеальным сверхчувственным элементом...

Все эти душевные стремления осуществились для Вагнера в Тангейзере, в его постоянном обуревании помыслами чувственной, кипучей страстности и постоянном вожделении тихого, мирного блаженства нежной, ангельски-святой любви в союзе с девственно-любящею его принцессою Елизаветой, — в его отвержении, гонении и искуплении всей борьбы смертью. Под таким влиянием Вагнер быстро написал весь текст своей оперы на этот сюжет. В таком же настроении создал он и ее музыку.

«Постоянное раздражение, исполненное томительной, жгучей неги, держала в лихорадочном огне мою кровь и нервы, когда я писал музыку Тангейзера» — говорит сам Вагнер. Он так горячо работал над этой оперой, что, чем ближе подходил к концу труда, тем больше им овладевала мучительная мысль, что ему не суждено кончить это

создание, и, когда дописал последнюю ноту оперы, почувствовал отраду, будто после преодоления смертельной опасности.

К строгой последовательности, к выдержанности стиля этой оперы, задуманной уже без малейших уступок обыкновенным оперным требованиям, Вагнер побуждался, кроме внутреннего влеченья, и внешними обстоятельствами.

Несмотря на успех «Риэндзи» в Дрездене, Вагнер видел, что ему не дождаться распространения своей музыки по Германии с тем, чтобы сделаться обеспеченным с материальной стороны. Главнейшие театральные дирекции возвращали ему посланные им партитуры, даже не распечатав пакета.

В Гамбурге был поставлен «Риэндзи», — но певец главной партии был слаб и испортил все дело. Успеха не было, и Вагнер убедился, что даже его «Риэндзи» выше общего уровня оперной публики.

По случаю своего «Голландца» Вагнер имел радость встретить сочувствие с совершенно неожиданной стороны, а именно: от кассельского капельмейстера, знаменитого скрипача и компониста Шпора. Весьма теплым письмом этот общеуважаемый маститый маэстро благодарил Вагнера за смелое новое и глубоко-серьезное направление в искусстве и сообщил ему, что ставит «Голландца» на сцену в Касселе. Между тем эта опера, исполненная, наконец, и в Берлине, и со значительным успехом, по соображениям берлинской дирекции, скоро исчезла из репертуара. Только отдельные личности, из числа понимающих искусство людей, выражали свою симпатию к Вагнеру. На общее сочувствие «массы» публики он перестал вовсе рассчитывать, и тем более стал углубляться в организм музыкальной драмы, независимо от всех внешних условий, и без всякого расчета на успех.

Окончив, под страстным вдохновением, колоссальную партитуру «Тангейзера», Вагнер нуждался в отдыхе и отправился на воды, в Богемию. Но и там художественные замыслы не позволяли ему оставаться в бездействии.

Он задумал сначала написать комическую оперу, которой главным лицом хотел сделать средневекового немецкого поэта-башмачника, «Ганса Сакса». Эта опера «Die Meistersänger in Nürnberg» являлась в воображении Вагнера в таком отношении «к состязанию певцов в Вартбурге», в каком древнегреческие сатирические пьесы (Satyrspiele) состояли к трагедиям, за которыми непосредственно исполнялись.

Но вскоре это веселое, комическое и ироническое расположение оставило Вагнера как преходящее, не совсем согласное с постоянным, серьезным строем его души, и он весь погрузился в созерцание мистического мифа о Лоэнгрине, который стал постоянно присущ душе Вагнеровой и неодолимо требовал воплощения своего в музыкальной драме.

Мы видели, что в первый раз Вагнер ознакомился с легендой о Лоэнгрине вместе с народной повестью о Тангейзере. Но не это воспоминание и, разумеется, нисколько не чувство расчетливости, — чтобы не выпустить из виду случайно встреченного и счастливого для оперы предмета (?), — возбудило в Вагнере новую художественную деятельность.

В мифе Лоэнгрина, в том виде как он рассказан в средневековой поэме (Эшенбаха), было много элементов для Вагнера не симпатических. Когда непосредственные впечатления поэмы устранились, когда миф остался только в самых общих, очищенных чертах, Вагнер почувствовал всю глубину его психического, человечественного значения.

«Как главная черта легенды моряка-скитальца» — говорит Вагнер — «является нам в весьма ясном образе

из древнеэллинского мира, в странствователе Одиссее; как тот же самый Одиссей, вырывающийся из объятий Калипсы, убегающий от обольщений Киркеи, стремящийся к домашнему счастью с Пенелопой, выражал — для эллинов — то же самое вожделение, которое средние века с большей страстностью и силой воплотили в Тангейзере, — так в греческой мифологии встречаем мы уже и основную черту мифа о Лоэнгрине».

Кто не знает мифа Зевса и Семелы? Громовержец любит смертную женщину и для нее, в человеческом образе, сходит с неба, не скрывая, однако, что он — бог. Семела узнает от других, что тот образ, в котором она видит своего возлюбленного, не есть его настоящий образ, и, в пылу увлечения, умоляет Зевса показаться ей во всем своем божеском величии.

Зевс, зная, что такое лицезрение его погубит Семелу страдает от этой тяжкой борьбы; но, прежде поклявшись Стиксом: исполнить всякую волю Семелы, принужден явиться ей во всем блеске олимпическом, невыносимом для смертной природы, и сам разрушает бытие любимой женщины.

Весь трагизм положения тут не в страдании Семелы, а в страдании — бога.

В средневековых легендах народов приморских или прибрежных к большим рекам, вливающимся в море, не редко явление светлого, прекрасного незнакомца, приплывающего из неведомого блаженного зá моря и покоряющего себе все сердца.

Однажды, — повествует легенда с берегов Шельды, — на челноке, влекомом лебедем, приплыл от моря неведомый витязь, в ослепительном блеске красоты и доблести: он явился для того, чтоб защитить невинно преследуемую деву; он спас ее от клеветы, от погибели и стал ее супругом; но когда она спросила его: «кто он, откуда он?» — луче-

зарный витязь должен был ее покинуть и навсегда исчезнуть, отплыв опять на своем челноке.

Глубоко-трагический элемент в этом мифе еще яснее, чем в мифе Семелы.

Лоэнгрин — из солнечной высоты своей божественной природы — ищет женственной, любви ищет жену, которая не спрашивала бы его: кто он, что он, откуда он, — а любила бы его полной, бесконечно-доверчивой любовью. Он должен был скрывать высшую, неземную сторону своей природы, потому что только так мог достигнуть любви, влечения к нему лично, а не поклонения своим божественным качествам. Но над ним сияет венец, обличающий его божественность, — он не может избавиться от атмосферы «чудес», которая его окружает. Изумление толпы, происки злобы и зависти поселяют «сомнения» в сердце любящей женщины. Роковой вопрос произнесен; доверие уничтожено, — Лоэнгрин, с глубочайшим страданием в душе, разрушает свое счастье и печально возвращается в светлое одиночество своей надземной жизни... В такой драме, как нельзя более согласной с тем, что происходило тогда в Вагнеровой душе, Вагнер нашел опять обильное поле для высказывания себя в формах музыкально-сценического произведения.

С готовым планом оперы «Лоэнгрин», Вагнер возвратился в Дрезден, чтобы ставить на сцену «Тангейзера». Постановка была приготовлена дирекцией с большими пожертвованиями, потому что и надежды были не малы. Только сам Вагнер уже не на многое надеялся. Слабый успех «Голландца», в сравнении с «Риэндзи», показал автору, чего от него жаждет публика. «Тангейзер» мог только обмануть эти ожидания, и действительно — обманул их!

После первого представления все разошлись по домам, как в чаду. Никто ничего не понял.

Серьезность задачи в этой опере и новизна форм сделали ее на первый раз недоступной для массы.

Вагнеру стало ясно, что создание его могло в то время действовать только на немногих приближенных к нему и ему сочувствовавших в мыслях.

Вагнер говорит:

«В наших операх певец, с чисто материальным действием своего голоса, занимает первое место, — актер, представитель драматического «действия» — второе место или даже вовсе побочное; согласно с этим и публика стремится прежде всего к физическому наслаждению через орган слуха (к орекиантизму, ущеугодию) и совершенно не заботится о драматической канве оперы. Мои же требования этому прямо противуположны: для меня на первом месте актер, действующее лицо, а потом идет певец, как содействующий впечатлению. От публики я требую прежде всего — полного сочувствия драме, без которой и музыка ни для чего! — При нынешнем положении оперной сцены и оперной публики, я, со всеми стремлениями, необходимо должен был показаться за сумасшедшего, который бредит сам собою, потому что я говорил о предметах непонятных, требовал того, чего еще не существовало, выражался на языке, которого и никто не думал знать.

Некоторое сочувствие, встреченное мною в малой части публики, казалось мне добродушным состраданием к участи бедного приятеля, поврежденного в уме: друзья обыкновенно стараются подделаться под тон его речей, показывают вид, что будто поняли его — чтоб не раздражать его больше; и посторонние даже нередко прислушиваются к говору помешанного: это иногда занимательно; в таких речах мелькает иногда что-то складное, разумное, так что становится трудно определить: сумасшедший ли набрел на ум, или мы сами стали помешанными?»

Несколько последующих представлений «Тангейзера», при пособии отлично-хорошего исполнения, сделали

оперу чуть-чуть больше доступной публике — слушатели свыклись с тем, что им казалось слишком диким на первый раз, но — все это было еще далеко от успеха! Из берлинской дирекции Вагнеру заметили, что «Тангейзер» не годится для сцены, как произведение слишком эпическое (?), а один из берлинских музыкальных начальников, на желание Вагнера посвятить музыку прусскому королю, ответил, что для этого нужно, чтобы Вагнер предварительно аранжировал несколько номеров оперы своей в виде «маршей», которые могли бы быть исполнены перед королем на парадах.

Перестав почти совершенно рассчитывать на внешний успех и на связанные с ними материальные выгоды, — Вагнер тем пристальнее работал над текстом и партитурой «Лоэнгрина», в совершенном уединении и отчуждении себя от всякого общества.

Скоро, однако, безденежье заставило его хлопотать о постановке «Риэндзи» в Берлине, и хлопоты эти стали для него невыносимы от вечного разлада практической жизни с тем, что совершалось в его душе.

Далекий от лести и лицемерия, всегда и во всех случаях откровенный, как дитя, одним словом, — истинный артист, Вагнер сам повредил себе в Берлине. На одной из репетиций «Риэндзи» он сказал с досадой на себя: «что же делать, что эта музыка требует такой страшной издержки сил, — это грехи моей юности».

Слова эти были, конечно, подхвачены, разнесены по городу, и публика стала заранее предубеждена не в пользу оперы, от которой сам автор будто бы «отступился», как от неудачной попытки.

Успех «Риэндзи» в Берлине был слаб. Выгоды автору почти не досталось.

Эти обстоятельства и постоянный анализ всего, что его окружало, более и более наводили Вагнера на мысль, что

весь быт художников и художества, все современное положение искусства и отношение его к обществу *должны выдержать коренное преобразование*, чтобы сделаться сколько-нибудь логическими и удовлетворительными.

В таких мыслях застал Вагнера 1848 год.

Возвратившись в Дрезден из Берлина, где «Тангейзер» не мог добиться чести представления, а «Риэндзи» не имел никакого успеха, Вагнер был в самом мрачном расположении духа.

«Никогда еще» — пишет он в своей исповеди друзьям — «не был так *ясен* для меня тот гнет, который, при нашем нынешнем положении искусства и артистов, лежит на каждом свободном сердце и превращает хорошего человека в дурного силой обстоятельств».

Искусство никогда не представлялось Вагнеру иначе, как средством высказывать свою душу. Но для полного достижения этих целей следовало переменить многое в самом органе этого высказывания, то есть в «театральном быте». При постоянных размышлениях о возможности основной реформы театра, Вагнер, по необходимости, пришел к убеждению, что отношения искусства к высшей общественной жизни сложились так вследствие *политических и социальных* условий.

Когда, в 1848 году, вспыхнули мятежи в Германии, Вагнер, вместе с очень многими, счел это явление за начало именно того громадного переворота в порядке вещей, о котором он мечтал.

Однако, сначала, Вагнер еще держал себя совсем в стороне от всякого политического движения и обдумывал только в подробности свой план театральной реформы, чтобы все это было «в полном вооружении», когда политический переворот дойдет, наконец, и до художественных вопросов.

Брожение политических партий, общая неясность убеждений заставили Вагнера написать брошюру каса-

тельно этих предметов, чтобы обращено было внимание на глубокие человечественные вопросы. Публика оказалось от всего этого так далекой, лживость и лицемерие в политических партиях выступили так возмутительно, что Вагнер снова бросил всякую публичную деятельность и возвратился в совершенное уединение. Здесь опять душой его овладели намерения художественные.

Еще во время сочинения «Лоэнгрина» два драматических сюжета заняли его воображение, «Зигфрид» (из песни о Нибелунгах) и «Фридрих Барбаросса».

Оба сюжета были такого рода, что Вагнер сам колебался, как он должен их воплотить, — в виде ли музыкальных драм, или в виде обыкновенного, рецитируемого драматического представления?

Любимые занятия Вагнера отечественной средневековой историей и поэзией постоянно указывали ему источником и основой драматических произведений древнегерманский миф.

И личность Фридриха Барбароссы явилась Вагнеру будто историческим воплощением того же самого идеального характера, который пленителен в древнеязыческом германце, Зигфриде. Политические движения 1848 года казались Вагнеру удобным временем более для драмы из истории Барбароссы.

Вагнер и составил уже проект такой драмы (в пяти актах), от ронкальского рейхстага до крестового похода. Но, по чрезвычайному множеству исторических подробностей, Вагнер скоро убедился, что такой сюжет уходит в сторону от его драматических идеалов. Вагнер оставил намерение писать драму и обратился опять прямо к мифу Нибелунгов. Перемена убеждений Вагнера касательно возможности воплощения высших драматических идеалов в форме говоренной, немузыкальной драмы, — т. е. убеждение, что эта форма, для высших, общечеловеческих идеалов,

несоизмерима с задачей, составила новую эпоху во внутреннем Вагнеровом развитии и во взгляде его на искусство вообще.

С другой стороны, занятия сюжетом «Зигфрида» привели Вагнера к мыслям о недостаточности новейше-германского стиха для воплощения древне-мифических характеров. Средневековая германская поэзия и в этом случае указала Вагнеру настоящий источник, откуда он должен был черпать свои поэтические формы. Старинные немецкие народные стихи имеют особый склад, выстроены на особого рода коренных созвучиях слов (Stabreime, — напр., Lust, Leid und Liebe, Lieben und Leben Wogen und Weilen, Erb'und Eigen, Ross und Reiter, Froh und Frei). Уже в тексте «Тангейзера» и еще больше «Лоэнгрина» Вагнер близко придерживался склада древнегерманской поэзии. В тексте «Зигфрида» новейшие стихотворные формы были Вагнером уже совершенно отброшены. Но он писал и окончил этот текст осенью 1848 года, еще без малейшей мысли видеть это произведение на сцене, а только для того, чтобы высказаться из глубины души, которая этого высказыванья требовала.

Печальное личное положение Вагнера, решительное отчуждение его от всех кругов и кружков дрезденского общества заставляло его много внутренне над собою работать, и еще один глубочайший психологический предмет стал являться ему в виде музыкальной драмы. По многим причинам, об осуществлении этого высшего предмета, на сцене, невозможно было и помышлять, — и вскоре Вагнер должен был отступиться от такой трагической задачи совсем.

В постоянном разладе с собой и в совершенном отчуждении от собратьев застало Вагнера дрезденское возмущение (в начале 1849 г.). Он был, однако, лично замешан в смутах, и чтобы спасти себя от казни или вечного заточения, принужден был бежать из своего отечества. Таким

образом, уже и официально прервалась публичная его деятельность, как придворного саксонского капельмейстера. Вагнер, вполне отрезвившийся от своих политических грез, впервые в жизни почувствовал себя совершенно свободным, и оттого счастливым, даже веселым, хотя не имел куда голову приклонить.

Спасаясь бегством, он достиг Веймара, где в особе Франца Листа нашел себе искреннего друга и защитника от всех зол. Взаимные отношения этих двух великих артистов так важны в судьбе самого Вагнера и в судьбе искусства, что здесь надобно привести подробно рассказ Вагнера об этих отношениях, опять из высокозамечательной брошюры «Mittheilungen an seine Freunde». По глубокой искренности, по горячности и, можно сказать, святости своего направления, эта автобиография далеко превосходит знаменитые «Признания» Руссо («Les Confessions»).

«В первый раз встретил я Листа» — пишет Вагнер — «во время моего первого пребывания в Париже, и именно в то время (1840), когда, разочарованный и оскорбленный неудачами и неприятностями всякого рода, перестал питать малейшую надежду на парижский успех.

Лист был для меня совершенным контрастом моего тогдашнего положения.

В том большом свете, куда тянула меня жажда известности, Лист был как у себя дома; он взрос среди самого блестящего общества и сделался его восторгом в то время, как я был совершенно оттолкнут общей холодностью. Знакомство мое с Листом было самое поверхностное, ограничилось одним визитом, которого я не захотел повторить. Я очень легко мог бы себе объяснить, почему, как неизвестный еще германский музыкант, не имею никакого права на особенное внимание со стороны Листа, знаменитого уже; но мне казалось тогда, что Лист уже так родился, чтобы всей натурой быть мне чуждым и даже враждебным.

Мишурный блеск модной знаменитости, который окружал в то время Листа, казался мне преградой неодолимой для того, чтобы он когда-нибудь мог понять меня и мои художественные цели.

Все это я высказывал в приятельском кругу, и многое из моих слов дошло до Листа несколько позже, именно когда, вместе с успехом «Риэндзи» в Дрездене, началась моя известность.

Для меня теперь есть что-то трогательное в припоминании всех случаев, когда Лист старался дать мне о себе иное мнение. Еще он не знал ничего из моей музыки, — следовательно, не симпатическое влечение артиста к артисту высказывалось в этих стремлениях сойтись со мною ближе; это было просто желание уничтожить случайно возникшую дисгармонию, к чему присоединялось также чрезвычайно деликатное сомнение со стороны Листа, не оскорбил ли он меня чем-нибудь»[111].

Между тем печатные толки о Вагнере разрослись в целую библиотеку брошюр, в целую «литературу» Вагнеровского вопроса (Literatur der Wagner-Frage). Поводом к такому наплыву музыкально-критических рассуждений и разглагольствий всякого рода, кроме опер Вагнера, т. е. их музыки и их текстов (всегда самим Вагнером написанных), послужили еще собственные Вагнеровы эстетические трактаты, которые он стал издавать с 1850 года.

Мы видели, что после бегства из Дрездена, Вагнер прожил некоторое время в Париже.

Постоянные личные неудачи, огорчения опять преследовали Вагнера. Между тем и весь быт парижский, всегда

---

[111] Чтоб не повторять два раза одно и то же, мы выпустили несколько страниц, касающихся отношения Листа к творчеству Вагнера этого периода и к постановке «Тангейзера» и «Лоэнгрина» впервые в Веймаре. Все это изложено в предыдущей статье о Листе.

антипатичный всей Вагнеровой натуре, так раздражил его на этот раз, что он захотел искать спасения из «нового Вавилона» среди природы альпийской, где, по крайней мере, можно «дышать» свободно. Вагнер поселился в Цюрихе (с 1850 г.), вскоре сделался тамошним «гражданином» и приобрел любовь и симпатию всей образованной части населения Цюрихского кантона. Среди тихой, скромной швейцарской жизни, Вагнер сосредоточился в себе и почувствовал побуждение к протесту против тех людей, которые, обладая внешней властью, совершенно без права на то, присваивают себе звание «покровителей искусства».

Протест, в котором раскрыта внутренняя связь между направлением того, что в наше время несправедливо величают именем «искусства», и всем социально-политическим складом гражданской жизни — вылился у Вагнера в форме небольшого сочинения, под заглавием «Искусство и революция» (Die Kunst und die Revolution).

Таким образом, Вагнер опять, как в 1840 г. в Париже, выступил на поприще литературное писателем преимущественно «полемическим» по самым серьезным вопросам искусства.

Утопические идеалы его о слиянии всех изящных искусств в одно общее, мечты о художественном произведении, в котором музыка, мимика и поэзия имели бы совершенно равное участие, при чрезвычайно-важном пособии искусств пластических (зодчества, ваяния и живописи), выражены Вагнером со всей пылкостью его артистического энтузиазма, проникнутого общей идеей художеств, в брошюре «Das Kunstwerk der Zukunft» (Художественное произведение будущности). Вагнеру надо было высказать эстетические мысли, которые его переполняли, и которым он не во всем еще их объеме (по внешним условиям театров и публики) мог дать ход в своих музыкальных драмах. Книга «Das Kunstwerk der Zukunft»

содержит в себе богатые сокровища самых глубоко-философских взглядов, проникающих искусство до самых корней его. Но на практике смысл этой книги теперь почти еще не применим. Вагнер шагнул слишком далеко, так что иногда еще трудно следовать вполне за полетом его философской мысли, даже для людей, близко ему во всем симпатизирующих. Между тем именно эта сторона непрактичности взглядов, слишком сильного идеализма в утопиях, в роде Платоновой республики и в духе философии Фейербаха, была замечена публикой и окритикована прежде всего. Самое заглавие книги, верное, но, быть может, чересчур смелое, послужило Вагнеру во вред; отдалило понимание его истинных целей на много лет, навязав публике бестолковые, бессмысленные разглагольствия и насмешки людей, привыкших останавливаться на одной «поверхности», на всем внешнем, привязавшихся к слову «будущность» и сделавших это слово карикатурным лозунгом партий всех приверженцев Вагнера и Листа (Zukunfts-Musiker, les musiciens de l'avenir). Очень серьезное название очень серьезной книги было таким образом дипломатической ошибкой Вагнера. Но он, по счастью, родился не дипломатом, а художником и, в пылу своих художественных мыслей и планов, решительно выпустил из виду мелкоту и пошлость, с которыми свет идет навстречу всему высокому и прекрасному — всегда и везде.

Специальнее и подробнее изложил Вагнер все свои стремления касательно идеала оперы в главном своем теоретическом сочинении, «Опера и драма». Оно делится на три части: в первой (Die Oper und das Wesen der Musik) излагается критическая недостаточность драматико-музыкальных форм, составлявших главную задачу всех доселе существующих опер; Вагнер находит в опере вообще (как она обыкновенно существует) коренное заблуждение в том, что в ней средство выражения (музыка)

принято за главную цель, — а цель выражения (драма) принята за средство; во второй части (Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst) излагается недостаточность литературной, рецитируемой драмы и логически уясняется настоятельное требование драмы слиться с музыкою, в высших драматических моментах.

Вагнер считает всевозможные экспозиции и развития в драмах, лишними, полупрозаическими наростами в отношении истинно драматических моментов действия. А если драму сосредоточить только на этих моментах, то она всегда потребует выражения высшего пафоса, т. е. станет драмой музыкальной. Вагнер, поэтому, приходит к убеждению, что известное изречение Вольтера: «ce qui est trop bête pour être dit, on le chante» — следует перевернуть так: «что недостойно быть спето, то недостойно и драматической поэзии».

Наконец, в третьей части (Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft) Вагнер консеквентно развивает необходимое слияние драмы с музыкой в целом произведении и во всех его частностях. Вагнеровы идеалы, развитые им в этой книге, осуществлены уже в «Тангейзере» и еще более в «Лоэнгрине», в «Тристане» и дальнейших творениях Вагнера. Но подробная критическая оценка собственно теорий Вагнера не существует еще и в самой Германии, несмотря на бесконечные, утомительнейшие и, большею частью, пустые разглагольствия об этом предмете в разных музыкальных и литературных журналах.

Вагнерова эстетика тесно связана с совершенной им реформой оперы. Но следовало бы, отвлекшись от сценических произведений, рассмотреть его трактаты, с философской точки, и решить, насколько он строго логичен и прав в своих выводах, поразительных смелостью и новизной.

Изумительная гениальность Вагнера, сосредоточивая в себе поровну великого музыканта и великого

драматического поэта, является еще с новой стороны в философских исследованиях, затрагивая те вопросы эстетики, которые до Вагнера никем затронуты еще не были.

Реформа, совершенная уже Вагнером в области драматической музыки, результатно может быть выражена в том, что со времени опер Вагнера, отдельные, замкнутые в себе музыкальные пьесы оперной музыки, т. е. арии, дуэты и проч., с концертными «рамками и рамочками» — музыкальные «номера», которых центр тяготения единственно музыкальное наслаждение (услада орекиантов) — потеряли всякое право гражданства на оперной сцене для тех людей, которые понимают истинное значение и назначение драматизма в музыке.

В теоретических сочинениях Вагнера отразился ход его мыслей касательно идеала музыкальной драмы; но сам Вагнер постоянно повторяет, что он пришел к этим вопросам и их разрешению в произведениях никак не путем холодной рефлексии. Как музыкант, он создавал оперы; но как художник-поэт, он дал в опере такое значение драматической задаче, о котором прежние оперные композиторы (не исключая ни Глюка, ни Моцарта, ни Вебера) еще и не догадывались. В уединении своем, в Цюрихе, потом (с начала 1859 года) в Люцерне, Вагнер продолжал творить новые музыкально-драматические, драматико-музыкальные чудеса.

Еще в Дрездене, как мы видели, он стал обдумывать сюжет из Нибелунгов (копнув его глубоко из самых отдаленных германских преданий, в теснейшей связи с мифическими божествами: Воданом, Фрейей, Валкириями и т. д.).

Теперь из «перстня Нибелунгов» (der Nibelungenring) уже образовался целый цикл больших опер, трилогия из трех трехактных музыкальных драм («Валкирия», «Юный Зигфрид», «Смерть Зигфрида»), с прологом (Vorabend) «Зо-

лото реки Рейна» (Rheingold), также из трех актов. (Оперы эти предназначаются одна за другой к ряду четыре вечера, на больших народно-германских празднествах).

Текст всего громадно задуманного цикла давно окончен и напечатан, но не для продажи (als Manuscript).

По чрезвычайному размаху фантазии, это опять произведение небывалое, неслыханное и совсем отличное от прежних опер Вагнера. По богатству сценических и декорационных эффектов (строго вызываемых сюжетом), этот цикл опер будет для нашего времени тем, чем была, например, «Волшебная флейта» для наших дедов, с огромною разницею, конечно, касательно поэтической глубины содержания и разработки. «Популярность» стиля (но всегда в формах широких, колоссальных), требуемая популярностью мифа, в «Нибелунгах» Вагнера, столько же на месте, как «мистицизм» в «Лоэнгрине», «аскетизм» в «Тангейзере». Кроме «пролога», готова еще партитура «первого вечера» («Валкирия») и половина «второго вечера» («Юный Зигфрид»).

Обрабатывая этот колоссальный сюжет, Вагнер, по чисто-художественному капризу, отвлекся на время от этой задачи в сторону, пожелал отдохнуть над другой работой, и создал еще совсем особую оперу в трех актах «Тристан и Изольда», на сюжет, воспетый в древнейших «fabliaux» трубадуров и в поэме Готфрида Страсбургского.

Текст этой оперы издан и с прошлого года в продаже. Партитура, посвященная великой герцогине баденской, недавно награвирована у Брейткопфа, в Лейпциге. Будто контрастом для «Нибелунгов», опера «Тристан» сосредоточена собственно между двумя лицами, — в содержании самый глубокий, интимный драматизм, решительно без внешних сценических эффектов; даже хор едва участвует (только в финале 1-го действия, и то очень немного). Музыка еще сильнее по драматизму, еще глубже, может быть,

нежели в «Тангейзере» и «Лоэнгрине», и совсем в другом характере, нежели «Нибелунги».

Трудно представить себе, что такой художник, как Вагнер, по обстоятельствам своей многострадальной жизни, до нынешнего года лишен был счастья сам слышать все свои произведения в исполнении. «Лоэнгрин» существует уже 11 лет, дается теперь везде в Германии с огромным успехом, но сам автор еще только нынешним летом в первый раз услышал «Лоэнгрина» на сцене висбаденской.

С осени 1859 года Вагнер поселился в Париже, именно для того, чтобы иметь возможность слушать то, что создает для голосов и оркестра. (В Швейцарии это решительно невозможно; Германия для Вагнера была закрыта, как для изгнанника). «Тангейзер» нынешней зимой пойдет на сцене Большой Оперы во французском переводе и с великолепнейшей постановкой. Тогда (разумеется, не прежде Парижа) подумают дать Вагнеровы оперы и в Петербурге, между тем как «Тангейзер» и «Лоэнгрин» уже несколько лет красуются в постоянном репертуаре первейших немецких сцен (в Берлине, Вене, Дрездене и т. д. всегда приводят в энтузиазм публику, которая теперь перестала подшучивать над «музыкой будущности»).

Летом текущего года, во время приготовления «Тангейзера» к постановке на сцене в парижской Большой Опере, Вагнер получил официальное извещение, что саксонский король разрешает ему свободное пребывание во всех германских владениях, кроме собственно Саксонского королевства.

Изгнание, тяготевшее над художником, окончилось. Нынешняя зима — каков бы ни был успех «Тангейзера» в Париже, хотя бы самый слабый (по безвкусию парижан во всем истинно-музыкальном и по страшным интригам Мейербера и его партии) — произведет в участи Вагнера важный переворот. Из артиста немецкого он сделается артистом всесветным.

«Лоэнгрин» Рихарда Вагнера на русской оперной сцене (1868 г.).

Ровно десять лет тому назад, когда имя Вагнера и название его произведений долетали до русской публики чем-то вроде мифа или химеры, одному русскому[112] случилось в Германии, на разных сценах близко изучать «Тангейзера», «Лоэнгрина», и он много писал об этих операх в тех журналах, где сотрудничал. Это были в русской прессе первые отзывы о Вагнере — отзывы, конечно, восторженные, потому что русский сразу примкнул к самым ярым поклонникам великого художника, открывающего в своем деле новые горизонты и идущего к своей цели — художественной правде — неуклонно-прямой стезей. Не знаю, удалось ли русскому критику тогда заронить, хотя в кого-нибудь, искру доверия к творческой деятельности германского художника-мыслителя, но убежден, что тогдашние статьи о Вагнере были, по меньшей мере, не своевременны.

Русская запоздалость, в настоящем случае с «Лоэнгрином»[113], особенно неприятна для тех, кто близко следит за громадным развитием Вагнера, как художника. На нем, как на Бетховене, можно изучить великие законы «эмбриологии» художественного творчества. Быть может, ни один художник в свете так мало не похож сам на себя в разные эпохи своего развития. Вагнер с величайшим успехом выступил в 1843 году на дрезденской сцене с оперой «Риэндзи, последний римский трибун» — оперой громадной, увлекательной, блестящей, с превосходным занимательнейшим либретто, но в целом растянутой, слабой и, при всей юношеской горячности, довольно пошловатой, в спонтиниевском, итальянско-французском стиле.

---

[112] А. Н. Серов.

[113] Создан в 1847 г.

Отказаться от великолепных триумфов, которые так легко доставались Вагнеру с внешним, общедоступным стилем «Риэндзи», и от такой полу-итальянской оперы, в какие-нибудь четыре года шагнуть до «Моряка-скитальца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина» — шаг, по отношению к искусству, исполинский!

Легко понять, что в последние двадцать лет художник, если продолжал творить, не мог остановиться на точке своего развития, которая составляет второй фазис его творчества; и, действительно, громадная, более и более глубокая деятельность Вагнера в эти двадцать лет даровала искусству: 1) отдельную музыкальную драму: «Тристана и Изольду», 2) колоссальную тетралогию «Нибелунгов перстень» (из цикла трех музыкальных драм с самостоятельным прологом; не окончена только самая последняя драма) и, наконец, 3) в нынешнем году: «Нюрнбергских мастеропевцев», оперу с содержанием бытовым, комическим. Художник в этом третьем и высшем фазисе своего развития, во всех поименованных новых произведениях оставил за собой стиль «Тангейзера» и «Лоэнгрина», быть может, еще дальше, чем второй его фазис отстоит от стиля «Риэндзи». Знакомства с этими новыми чудесами Вагнеровой музыки на сцене русским придется ждать опять, пожалуй, лет пятнадцать или двадцать. Но, повторяю, для музыканта, следящего за вагнеровым развитием, так же трудно отвлечься теперь от последнего вагнеровского стиля и принимать «Лоэнгрина» за его высшее дело, как, например, зная девятую симфонию Бетховена, благоговеть перед первой или второй, или, зная «Медного Всадника» и «Каменного гостя» нашего Пушкина, восхищаться его «Кавказским пленником». Но делать нечего! — для себя, собственно, я должен отступить на несколько шагов назад, чтобы в настоящую минуту высказать перед публикой правильный, по моему убеждению, взгляд на Вагнера, применительно к его «Лоэнгрину» на русской сцене.

Когда дело идет о таком герое искусства, который, как драматург, композитор и философ, своей реформаторской деятельностью вызвал в Германии, а частью и во Франции, целую литературу (Literatur der Wagner Frage), — обыкновенные приемы фельетонных отчетов о «Лоэнгрине», как о театральной новости, были бы совершенно не у места; но при несомненной нелюбви нашей публики к специальным толкам по искусству, было бы также некстати писать в настоящем случае целую диссертацию. О каждом из произведений написаны целые книги. Ограничусь самым существенным, желая перед неспециалистами разъяснить только три вопроса: 1) в чем Вагнеровская реформа вообще? 2) в чем именно «Лоэнгрин», как текст и музыка, отличается от родственных ему оперных произведений? 3) насколько «Лоэнгрин, как текст и музыка, может быть симпатичен русской публике нашего времени?

1) Ответ на первый вопрос включает в себе всю историю оперы вообще, потому что реформа непонятна без объяснения того «status quo», которым она вызвана. Предмет обширный, но... не пугайтесь, я укажу только одни главные, результатные точки. Музыка способна выражать психические движения, способна усиливать впечатление драматических моментов, способна дорисовывать воображению многое, «слову» уже недоступное. Из этого следует, что возможно такое сценическое представление, где каждый драматический момент со своей подготовкой и со своими последствиями находил бы себе выражение в пении действующих лиц и в оркестре; сплошной ряд таких моментов составлял бы связную и занимательную драму (созданную для музыки, но под теми же главными законами, разумеется, как и драма словесная — без музыки), между тем как музыка, в беспрерывных комбинациях голосов и оркестра, в свою очередь, составляла бы одно связное поэтическое целое в таком роде, как, например,

Бетховенская симфония. Здраво понимая законы драмы и законы музыки, никто не усомнится в возможности такого идеала. Но осуществление этого идеала — труднейшая проблема, которую вполне разрешить ни одному художнику еще никогда не удавалось, и вряд ли удастся и самому Вагнеру, хотя он несравненно ближе всех других подходит к разрешению идеальной задачи. Стремление к равновесию в опере между музыкой и драматической ее канвой проснулись уже сто лет тому назад в Глюке, и в этом стремлении «сознательном» (см. его предисловия к операм) — все величие Глюка, первого преобразователя оперы. Но он жил в век мадригальных, мифологических опер, по образцу псевдоклассической трагедии; это парализует его либретто, как драмы. Он жил в век оперных арий, в рамке тогдашних менуэтов и гавотов; эти формы кандалами тяготеют на всей глюковской музыке, кроме речитативов.

В них только он полный хозяин сцены, голосов и оркестра, и создал чудеса драматической правды, так же, как в некоторых хорах, с формой более свободной и характерной. До симфонической «цельности» музыки, в бетховенском смысле, во время Глюка было еще слишком далеко, и, следовательно, не Глюк виноват, что идеалы его более чем на половину не осуществились. Музыка в то время была еще слишком неразработана в своих средствах, слишком незрела. Из преемников Глюка, велики по опере заслуги Керубини, Мегюля, Спонтини, Обера, Мейербера; громадна гениальность таких музыкантов-творцов, как Моцарт, Россини, Вебер и Глинка; но в каждом из их лучших произведений — без исключения на каждом — тяготеет условность, рутинная форменность оперного дела, уводящая оперу более или менее далеко в сторону от искомого идеала. С течением времени строгий глюковский идеал даже стал более и более затериваться. Только в Моцарте и Вебере, благодаря их чрезвычайной даровитости и

немецкой честности, драматическая правда часто берет верх над всем прочим. Вебер в своей «Эврианте» был даже весьма близок к сознанию строгого идеала, но вполне это сознание, впервые после Глюка, явилось в Рихарде Вагнере. В этом полном сознании идеала музыкальной драмы, в строгом воплощении музыкально-драматической мысли, без малейших уступок чему бы то ни было, без малейшего отклонения в сторону — вот в чем Вагнерова реформа, вот в чем неотъемлемое право его на великое имя наряду с Глюком, наряду с величайшими светилами искусства. Имя Вагнера в настоящую минуту еще запятнано смешным прозвищем «музыканта будущности» (musicien de l'avenir, Zukunftsmusiker); имя Вагнера и в настоящую минуту вызывает в очень многих понятие о каком-то чудаке, сумасброде из немцев, который придумал какие-то несбыточные теории, чтобы перевернуть вверх дном все законы искусства, и, в виде подкрепления своих химерических затей, предлагает свои, наполовину посредственные, наполовину дико-нелепые оперы. На деле это совсем не так. Эстетические мечтания свои Вагнер высказывал в двух сочинениях: «Das Kunstwerk der Zukunft» — утопия соединения всех искусств к одной цели: к драме, по образцу, древнеэллинской, и «Oper und Drama» — утопия полного равновесия между драматической задачей и музыкальным ее воплощением.

Так более и более внедривалось в публику прозвище Вагнера «музыканта будущности», хотя он рассчитывает на оценку потомства нисколько не более, как и всякий другой серьезный и мыслящий деятель. Так более и более разрасталось предубеждение против Вагнера, как против теоретика, который напрасно себе затеял писать оперы в подкрепление своих теорий; тогда как, совсем наоборот, Вагнер сам себя обвиняет, что напрасно пустил в свет свои эстетические мечтания, необходимые и дорогие ему

самому, в тот фазис его развития, когда эти сочинения писались. Так, наконец, сложились и установились в публике и в критиках (!) совершенно превратные и нелепые понятия о Вагнере, как нововводителе, реформаторе искусства. Ему стали приписывать ниспровержение всех музыкальных законов от бессилия создать что-нибудь путное в пределах этих законов. (Подобное же обвинение обрушивалось и на последние произведения Бетховена). Напротив, Вагнер о таком опрокидывании законов искусства и не помышлял. Получив богатейшее наследие музыкальных форм, сочетаний и красок от Бетховена, Вебера, Россини, Фр. Шуберта, Мендельсона, Берлиоза, Мейербера, Вагнер разрабатывал материал искусства по-своему, пользуясь завоеваниями своих предшественников (как и каждый из них это делал) и производя новое под влиянием новой мысли.

2) Применим теперь эти общие выводы о Вагнеровой реформе к его «Лоэнгрину». Всмотримся поближе в сюжет, его планировку и его музыкальное воплощение. Но — именно для того, чтоб показать, в чем именно прогресс искусства в Вагнеровой музыкальной драме, — позвольте мне, касательно идеи и формы, привести вам в память три, по всей справедливости, знаменитые и образцовые оперы, весьма знакомые и петербургской публике. Оспаривать всесветную знаменитость Моцартова «Дон-Жуана», Веберова «Фрейшюца», Россиниевского «Вильгельма Телля», наверное, никто не решится. Согласимся прежде всего, что музыка в этих трех произведениях сама по себе, с отдельными номерами — верх совершенства (хотя это справедливо только с известной точки и с большими ограничениями), и не будем вовсе входить в разбор или пояснение всем известных красот, но применим к этим трем великим операм (каждая Образцова в своем роде) ту идеальную мерку совершенства, о которой уже была у нас речь при изложении ваг-

неровского идеала. Применим требование: хорошей, интересной драмы со сплошным ее, всецельным музыкальным воплощением к «Дон Жуану», «Фрейшюцу» и «Теллю» и увидим тотчас насколько все три оперы в отношении идеала несостоятельны. Исходной точкой возьмем общее впечатление от сцены вместе с музыкой, без всяких предвзятых убеждений.

В «Дон Жуане» (1787) драматическая канва, взятая из испанских легенд, испанского, итальянского и мольеровского театра, весьма, сама по себе, музыкальна, один из выгоднейших сюжетов для музыкальной драмы, если б вмешательство «чуда» было мотивировано общей, фантастическою атмосферой, с участием монахов и т. д. Но либретто Да-Панте повернуто совершенно по выкройке итальянских комических опер прошлого века, так что гениальная серьезность сцены дуэли, сцены на кладбище и сцены статуи за ужином резко разноголосит со всем остальным и придает целому оперы какой-то «слишком наивный» характер — немножко в роде кукольной комедии. Что именно этот наивный характер не мешал и моцартовскому идеалу, свидетельствует самый конец оперы (в том виде, как она в партитуре, не на сцене). После того, как герой пьесы проваливается вместе со статуей, Лепорелло остается на сцене, к нему приходят все остальные персонажи. Слуга Дон Жуана им рассказывает случай со страшной статуей; все — довольно мягко и слабо — выражают то ужас то сожаление, а под конец хором воспевают: «вот какая судьба постигает злодеев»! Мораль наивнее не выражается и на прописях. Пропуск этого финала (на всех сценах) и замена его — адом с фейерверком и прыгающими бесенятами, придает опере еще более ярморочный колорит, а дела не поправляет. В числе действующих лиц одно очень пострадало именно от «комической» концепции всей оперы: покинутая Дон Жуаном жена его,

Д. Эльвира. Она не возбуждает ни слез ни смеха и сообщает всем ситуациям, где участвует, какую-то не то холодную, не то теплую температуру (une tiédeur), впрочем довольно любимую Моцартом вообще. Испанского народного колорита, испанской фантастической атмосферы (что было бы тут чрезвычайно уместно) — нет и в помине. Общее настроение выходит не комическое, но и не трагическое. Так себе, середка на половине. Музыкальные номера арий, дуэты, терцеты большею частью образцовые, сами по себе хотя устаревшие, все с совершенно определенными концами, сшиты между собою на живую нитку — цепью рутинных речитативов с отрывистыми (несносными) аккордами клавецина, или (как у нас теперь) виолончели. Только в финалах каждого акта ситуации чередуются под сплошную музыку. От идеала — как видите — «Дон Жуан» (эта «опера из опер», по выражению хвалителей) еще довольно далек. В Моцартову эпоху и не могло быть иначе.

С «Фрейшюцом» (1821) мы совсем в другой эпохе оперного развития и на другой почве — на почве чисто-германского искусства, с полным сознательным стремлением к драматической правде и к местному колориту. Здесь открывается для музыки целый новый мир.

Либретто Кинда — из немецкой народной сказки немножко ребяческого характера, с участием черта «au naturel», повернутой для музыки и для сцены довольно хорошо, хотя неопределенно; чудесная развязка натянута и слабовата. В оригинальной сказке, у Апеля, молодой охотник, знавшийся с колдуном, седьмой из волшебных пуль, направленной самим дьяволом, убивает свою невесту. Так бы надо было и оставить, но кисло-сладкая сентиментальность была больше по вкусу немецким авторам 20-х годов. Трагические развязки в операх тогдашних почти не встречались. Все должно было оканчиваться благополучно: стали жить да поживать (мотив для радостного хо-

ра). Характеры — в тексте едва намеченные — у Вебера вышли типическим образом чисто-германскими. Колорит везде верен до мелочей и обаятельно прелестен. Пейзажная музыка «Волчьей долины» не имела и не имеет себе соперниц. Хоры чрезвычайно у места, — в музыкальной фактуре везде истинный драматизм, простота и ничего рутинного. К идеалу все как нельзя более близко, кроме одного, но жестокого пункта. Вся опера выкроена по образцу тогдашних немецких «Singspiel», т. е. сценических представлений, веденых прозою, с участием музыки отдельными эпизодами, в виде куплетов, арий, дуэтов, небольших терцетов и финалов. Эта выкройка тяготела над вдохновением Вебера и во многих местах стесняла его.

С «В. Теллем», написанным в 1829 году для Парижа, мы от искренности, задушевности германского поэтического мира переносимся на арену блеска и великолепия сценического. Царство «эффектов во что бы то ни стало», и вместе, царство рутины, самой тупой и самой упрямой. И на этой-то парижской, тлетворной для искусства почве зародилась мысль воспользоваться одним из великолепнейших оперных сюжетов в мире. Альпийская природа, с ее прелестями и с ее бурями, простота пастушеских нравов в борьбе с грубым военным деспотизмом, героические характеры в разных коллизиях, то энергических то трогательных, — финалом: освобождение целого народа от тиранского ига! — что может быть лучше, богаче для канвы музыкальной драмы? И стоило только поближе держаться к Шиллеровой пьесе, вышло бы чудесно! У самого Шиллера, например, вся 2-я картина 4-го акта (когда Телль в ущелье поджидает Геслера) связана со свадебной музыкой и заключается пением монахов над убитым ландфогтом, — сколько есть и других моментов, вызвавших музыку даже в драме! Но французский академик Жуи совершенно испортил план Шиллеровой пьесы, выкроил из нее какую-то

холодную риторическую болтовню, и надо было иметь гениальность Россини, чтобы, несмотря на такое жалкое и напыщенное либретто, создать много сцен превосходных. Главного порока в тексте не удалось и Россини замаскировать. Опера в 4-х актах, но после 2-го — половина публики уезжает домой, — и хорошо делает, потому что в двух остальных нет ни одной сцены, которая могла бы сколько-нибудь сравниться со сценой заговора, во 2-м акте. Еще в 3-м, благодаря волнующей зрителя сцене стрелянья в яблоко, есть некоторый интерес, но в 4-м уже ровно ничего нет, кроме декорации бури (если она хорошо поставлена); заключительный хор вышел из рук вон слабым. Видно, что Россини не придавал этому хору ни малейшего значения, тогда как при истинно-серьезном повороте музыкальной драмы этот ее венец (освобождение Гельвеции) имел бы силу необозримую, всепобеждающую. Во всей ее фактуре, независимо от проблесков гениальнейшего таланта, заметно желание надавать французской публике как можно побольше всяких эффектов; забота о характерах, о драматической правде является случайно, или тоже как эффект; от того опера, при такой счастливой канве, вовсе не согрета внутренним страстным огнем и в общем дает впечатление крайне холодное, несмотря на верность швейцарского колорита и прелесть подробностей. То ли бы могло быть с таким сюжетом! Опера ему вовсе не «адекватна», и в этом ее приговор. Музыка эта, при всех ее красотах, приложена к сюжету снаружи, писана по заказу, равнодушно, а не сама родилась из своей поэтической задачи, не энтузиазму к этой задаче обязана своим рождением.

Мы видим, значит, что в самых знаменитых операх в свете есть сильные недочеты в отношении идеала музыкальной драмы. И недочеты эти происходят или от рутинных пошлостей и нелепостей, тяготеющих над оперным складом, вообще и в подробностях, или от не совсем правильного

отношения авторов к избранному сюжету. Пусть всякая уступка рутинной условности, рутинной неправде, нелепости будет устранена, постройка оперы останется в прямой зависимости только от сюжета и его планировки и, следовательно, будет вполне осмыслена. Пусть драматический вымысел и музыкальное его воплощение зародятся в одной и той же голове, тогда, конечно, музыка будет вызвана самим сюжетом, неразрывно сольется с ним, и вся концепция необходимо будет верна и исполнена художественной правды. Вот, все это мы и находим в музыкальных драмах Вагнера, который всегда писал и пишет сам свои либретто. Теперь, когда уже полное осмысление оперы совершилось, когда возможность совершенного отсутствия в опере рутинных условностей показана, — быть может, и не будет необходимости композиторам непременно и во всех случаях писать самому и либретто, но для Вагнера, для его реформаторского дела, эта совместность драматурга и музыканта в одном лице было условием непременным. Иначе нельзя было сделать того решительного шага, которого одного недоставало Веберу в его «Эврианте». Вагнер музыкально воспитал себя, главнейшим образом, на Бетховене и на Вебере и является прямым продолжателем веберовского творчества (даже и в названии «романтических опер»), только с большей сознательностью, с большей шириной, глубиной и серьезностью симфонического элемента, под влиянием Бетховена и позднейших творцов симфонической музыки. Перевес оркестровки перед вокальной частью в таком стиле разумеется сам собой, и по оркестровке Вагнер опередил решительно всех композиторов, что сознают даже враги его. Тип мелодии чисто-германского рисунка, иногда не совсем красивого (как и в самом Бетховене, и в Вебере, и в Фр. Шуберте, и в Мендельсоне, и в Р. Шумане), здесь тоже одна из естественных данных. Роптать на «немецкость» Вагнеровой

музыки со всеми хорошими и дурными качествами этой «немецкости» то же, что нападать на Островского, например, зачем он свои пьесы из русского быта пишет на русском, а не на французском языке. Отыскивать и с озлоблением выставлять в Вагнере фамильное сходство то с Вебером, то с Шубертом, то с Мендельсоном, то с Мейербером то же, что роптать на какого-нибудь человека, зачем он лицом сильно похож на своего родного отца.

Начиная с «Тангейзера», Вагнер в выборе своих сюжетов не покидает германской почвы и почти исключительно вращается в мире средневековых германских мифов и легенду, разработанных миннезингерами. Оттого более и более впадает в отвлеченность.

Один из этих мифов: сказка о рыцаре лебедя, Лоэнгрине. Для спасения оклеветанной княжны является неведомый лучезарный витязь; единоборством со врагом княжны освобождает ее и, полюбив ее, становится ее супругом — с условием, чтобы она никогда не спрашивала его: кто он и откуда; после вопроса он должен будет с нею навсегда расстаться. По наветам злой женщины, желающей погубить витязя, супруга его предлагает ему роковой вопрос в первую же брачную ночь, и витязь, объявив всенародно, что он Лоэнгрин, один из рыцарей св. Граала, навсегда свою любимую жену покидает. Жена не переживает мгновения разлуки. Средневековая рыцарская обстановка сказания о Лоэнгрине в неразрывной связи с мистическим преданием о божественной чаше св. Граала послужила для Вагнера богатым поэтическим грунтом всей картины. Характеры действующих лиц обрисовывались очень просто (и совсем в параллель к Веберовой «Эврианте»): светлая чета любовников — брабантская принцесса Эльза и рыцарь св. Граала Лоэнгрин (в «Эврианте» — она сама и Адолар); затем, мрачная чета противников Эльзы и Лоэнгрина: граф Фридрих Тельрамунд и

коварная жена его Ортруда (в «Эврианте» — граф Лизиарт и Эглатина). Прибавочное и маловлиятельное лицо — король Генрих Птицелов (и в «Эврианте» есть точно такой же полу-декорационный король). Так как обвинение Эльзы в убийстве брата ее, Готфрида, вызвало, по тогдашним обычаям, Божий суд единоборством, то все обряды этого суда (оглашение, трубные призывы) придают прекрасный исторический колорит первому действию. Неожиданное появление блестящего витязя в челноке, лебедем влекомым, общее радостное изумление — чрезвычайно счастливый момент для музыки и исполнен у Вагнера с силой увлекательной. Хоры народа, под обаянием от чудного появления Лоэнгрина, веют прелестью какого-то сказочного мира. Торжественность Божьего суда требовала (по историческим данным) общей молитвы всех присутствующих при поединке. Опять какой счастливый, славный музыкальный момент! Суд, превращенный в богослужение, с королем во главе; и, действительно, в музыке Вагнера этот ensemble, начинающийся с единичного голоса короля и длинной постепенностью возрастающий до громового взрыва всей массы голосов и оркестра, действует поразительно, после блеска, которым окончился первый акт (победа Лоэнгрина над Тельрамундом). Отличной антитезой являются мрачные краски длинной сцены Тельрамунда с Ортрудой ночью, на паперти церковной, против окон дворца, где идет брачное пированье. Тут, в оркестре, рембрандтовские тяжелые тени и таинственные проблески. Ни у Вебера ни у Мейербера не было ничего подобного по колориту (эта сцена немножко утомительна, именно вследствие густоты своего демонического мрака); опять контрастом (как Алиса после хора чертей) появляется Эльза на балконе. Сцена Эльзы и Ортруды под конец обращается в весьма мелодический дуэт. Доказательство, что Вагнер вовсе не избегает таких моментов по принципу,

но не особенно ищет их. Они должны приходить в планировке сами собой. Вторая половина 2-го акта (утро в Антверпенском кремле) занята воинственными хорами витязей, которых «защитник Брабанта» должен вести на войну, и длинным свадебным шествием Эльзы и ее свиты в собор. Хоры блистательны и дышат свежестью. Музыка процессии — одна из лучших красот оперы. Сцена перерыва шествия Ортрудою, всенародно осыпающей Эльзу упреками и вселяющей в Эльзу первые сомнения о супруге, по моему убеждению — неудачна, не представляет красот ни драматических, ни музыкальных. Последние звуки 2-го акта — продолжение прерванного шествия, вместе с аккордами органа из собора и фанфарами королевских трубачей, опять великолепны. Третий акт начинается блестящей шумною прелюдией: пирование витязей на свадьбе Эльзы и ее защитника; — потом контрастом: прелестный брачный хорик (эпиталам) в германски-наивном и светлом характере; затем, новобрачные наедине, душевная тревога Эльзы, нарастание звуков до рокового вопроса. Это, конечно, не итальянский любовный дуэт и не декорационно-раздражающая лунная ночь из «Фауста» Гуно. Общий тон мистического философствования несколько холодит эту сцену любви, но она все-таки прелестна и (при хорошем поэтическом исполнении) действует обаятельно. Врывается Тельрамунд со своими приверженцами, но от руки Лоэнгрина падает мертвый. Во 2-й картине последнего акта — опять как в 1 -м акте на открытом берегу реки Шельды — сбор витязей в поход (участие трубных звуков на сцене в этой опере немного пересолено, оттого желаемого эффекта и не производит), король держит речь к войскам, но является «защитник Брабанта» и объявляет, что ему войско в поход вести нельзя; произносит обвинение Тельрамунда и Эльзы, и пред лицом короля и народа объясняет, что он — рыцарь св. Граала, Лоэнгрин. Этот

рассказ, проникнутый мистической поэзией, — один из прелестнейших и важнейших моментов оперы. Затем — прощание с Эльзой, появления лебедя с челноком, — весьма нежно мотивированное превращение лебедя в брата Эльзы, Готфрида (заколдованного в лебедя Ортрудой), — смерть Ортруды, — отъезд Лоэнгрина в своем челне, который влечется уже голубем св. Граала, и смерть Эльзы. Нагромождение событий в одну короткую финальную сцену делает эту развязку не совсем ловкой и не эффектной в концепции и исполнении. Но мы видели, что все оперы первейшей знаменитости сильно хромают в отношении своих концов. Этому суждено выработаться впоследствии. Против постройки «Лоэнгрина», как драмы, можно и еще весьма многое сказать — точно как и в музыке можно указать на излишнее преобладание речитативной, весьма однообразной мелодии (напр., во всей первой половине 1-го акта), на сухость и плоскость иных мест и на многие неудачные подробности, но — не в этом дело. Дело Вагнера в применении одной логически-проведенной поэтической мысли к целому зданию пьесы, задуманной не для арий, дуэтов и т. д., а для сплошного выражения драмы музыкой в оркестре и в голосах. К этому взгляду еще не скоро привыкнет какая бы то ни была публика (наша, быть может, еще скорее германской, в отношении самой сути дела). До этого надо додуматься, а публика в этих вещах не очень-то любит думать. Так, например, и первой прелюдии (Vorspiel) слушатели еще не выучились придавать того значения, которое дал этим звукам автор. Это не просто красивый «morceau de musique», звуки, подготовляющие то, что услышим после поднятия занавеса; это — мистическая область св. Граала, откуда появляется Лоэнгрин и куда опять уплывает — после горя, им испытанного в катастрофе драмы. Но бесподобная мистическая прелюдия со своим эфирным колоритом — альфа и омега всего в

драме, где на сцене или в мысли других лиц появился Лоэнгрин, в своем светлом и вместе таинственном величии. Так в монологе Эльзы, в 1-м акте, перед королем; так в сцене прибытия Лоэнгрина, в прощаньи его с лебедем, и в хорах; так в сцене новобрачных, так в сцене рассказа — везде одна и та же музыкальная мысль прелюдии, развиваемая каждый раз иначе, смотря по ситуации. Таким образом, музыка прелюдии играет вовсе не ту роль, как, напр.: увертюра к «Фрейшюцу» или увертюра к «Тангейзеру»; там — более или менее лишний эскиз будущей музыкальной драмы, эскиз в малом виде той картины, которая сейчас перед нами откроется в большом. Здесь — ингредиент самой драмы, одно из необходимых условий ее существования и развития. Этот взгляд на инструментальную прелюдию перед музыкальной драмой еще с большей консеквентностью проведен Вагнером в его «Тристане», где вся драма со всеми главными перипетиями решительно вытекает из единичной музыкальной идеи, вполне изложенной в прелюдии. Гениальнейшая мысль эта: строить целое, огромное музыкально-драматическое здание на одной главной теме, принадлежит прямо — Вагнеру.

Содержание

Праздники и будни в нашей совместной жизни 5

I. Первая моя встреча с Серовым в 1863 году 5
II. Серов в роли моего музыкального педагога 19
III. Достопамятный вечер со Славинским 28
IV. Сватовство Серова.. 45
V. Серов в роли жениха 51
VI. Жизнь в Петербурге до поездки за границу......................... 63
VII. Наша первая поездка за границу 75
VIII. Мы дома! 96
IX. Постановка «Рогнеды» в Мариинском театре 102
X. Наше первое общее дело... 117
XI. Наше семейное горе 126
XII. Радостные проблески новой жизни 141
XIII. Первый выход в свет оперы «Вражья сила» 155
XIV. Наша вторая поездка за границу. Вагнер и Козима 168
XV. Будни 189
XVI. La grande ménagerie de la 15 ligne 194
XVII. О, бред! О, юные грезы! 199
XVIII. Последние дни Серова 210

Как рос мой сын Воспоминания о В. А. Серове 215

I. В отцовском доме.. 215
II. Никольское 224
III. Мюнхен.. 228
IV. Мюльталь... 235
V. Париж 244
VI. Абрамцево и дом Мамонтовых 256
VII. Петербург 266
VIII. Киев 275
IX. Снова Москва 279
X. Семья Симоновичей 288
XI. Сябринцы... 295
XII. Домотканово 300
Заключение. Смерть... 306

А. Н. Серов Извлечения из критических статей 310
Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке 310
Руслан и Русланисты 327
I. Музыкальные идеалы.. 327
II. Опера в России и Русская опера 338
III. Поэма и либретто 351
Добавление к статье Руслане и Русланисты....................... 366
Александр Сергеевич Даргомыжский 370
Отзывы А. Н. Серова о муз. произведениях
русской молодой школы в 60-х годах
(гг. Балакирев, Р. Корсаков, Кюи и Мусоргский).................... 380
I. Балакирев.. 380
II. Н. А. Римский-Корсаков 388
III. Ц. А. Кюи... 391
IV. А. М. Мусоргский.. 394
Гектор Берлиоз 395
Франц Лист 427
I. Кривые толки о Листе. — Лист
как виртуоз в 1842 и 1858 г. 427
II. Лист как композитор 437
III. Лист как человек.. 447
Рихард Вагнер 453
«Лоэнгрин» Рихарда Вагнера
на русской оперной сцене (1868 г.).................................... 497

Серова Валентина Семеновна

Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович

Воспоминания с приложением избранных статей А. Н. Серова и десяти иллюстраций

12+

Ответственный редактор *Л. Сурис*
Верстальщик *Е. Романова*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел./факс: +7 (495) 334-72-11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru